**MISE EN ABYME EN *LAS BABAS DEL DIABLO* DE JULIO CORTÁZAR E O FILME *BLOW UP* DE ÂNGELO ANTONIONI**

COSTA,Margareth Torres de Alencar – UESPI/UFPI

**Universidad Estatal de Piauí- UESPI**

**Universidad Federal del Piauí- PPGEL**

[margazinha2004@yahoo.com.br](mailto:margazinha2004@yahoo.com.br)

RESUMO :Este trabalho faz parte de nosso pós doutorado na universidade de Buenos Aires, sob a coordenação da professora Doutora Susana Beariz Cella.Júlio Cortázar, sendo um autor do século XX e, portanto, um escritor moderno, ao tratar da relação existente entre os elementos ou fragmentos de um texto, trabalha a linguagem em seus limites e sua ressignificação. A narrativa em abismo consiste em colocar uma história dentro da história, uma narração secundária que de algum modo se funde e desenvolve a partir da ficção original, alternando os momentos de realidade. Dessa forma o texto narrativo *Las Babas Del diablo*, convoca o leitor para o processo de montagem e construção do significado do texto literário através do recurso de associações e recriação de significados pondo uma história dentro de outra o que dificulta o entendimento do leitor. Constata-se ao ler o texto *Las babas del diablo* e assistir ao filme *Blow up* de Ângelo Antonioni, uma adaptação do texto escrito por Cortázar, a aproximação entre leitor/espectador/diretor/escritor no trabalho árduo de sentir e perceber o texto. Partimos das seguintes questões norteadoras para iniciar a discussão do tema proposto: Qual o enredo do conto e do filme? Como se dá a representação da Literatura em abismo no texto literário e no texto fílmico? O filme segue a mesma lógica do conto? Que recorrências estão presentes nas duas obras? Objetiva-se com este estudo analisar o conto *Las babas Del diablo* de Julio Cortázar e o Filme *Blow up* de Michelangelo Antonioni e identificar onde e como se dá a mise em abyme ali presentes e mostrar as recorrências e diferenças que os caracterizam como uma narrativa intersemiótica. Este estudo visa discutir as dimensões da mise em abyme no conto de Cortázar e o filme de Am gelo Antonione fundamentada nas concepções sobre literatura emontagem e construção do texto literário embasados em:Santaella (1983) e Corbin(2008) e Benjamin (1987) sobre intersemiose, em Todorov (2014,2006,1992), na discussão sobre o gênero fantástico, no diálogo sobre narrativa em abismo e metanarrativa conforme as concepções propostas por: Hutcheon (1991) e sobre o processo criador em Salles (2006). Por meio de pesquisa básica, com abordagem analítico qualitativa, o estudo apresenta um posicionamento em relação às contribuições dos aspectos artísticos, técnicos e literários ou fílmicos em relação à ampliação da recepção dos leitores; Percebeu-se mediante a análise dos textos literários e fílmicos de autoria de Julio Cortázar e Ângelo Antonioni, que o diálogo entre o impresso e o cinematográfico é evidenciado, possibilitando considerar as contribuições das novas técnicas à recepção do leitor/espectador contemporâneo e presença da mise em abyme nos textos fílmico e literário dos referidos autores.

**Palavras chaves**: *Las babas del diablo*; *Blow up*; Mise em abyme

Introdução

“A thing of beauty is a joy forever”

John Keats

Com esta expressão Jonh Keats quis dizer que a obra de arte em todas as suas manifestações (plásticas, dramáticas, escrita, auditiva, visual), é uma alegria que dura para sempre. Mas essa alegria só dura para sempre se o olhar que se volta para ela a revitaliza, aquilo que vemos na obra do outro tem a ver conosco também, nosso olhar estará integrado com o progresso científico, com essa atualização, a obra se revitaliza no olhar do fruidor. O texto narrativo *Las Babas* Del *diablo*, convoca o leitor para o processo de montagem e construção do significado do texto literário através do recurso de associações e recriação de significados e ao fazer isso põe uma história dentro da outra caracterizando assim a Mise em abyme. Constata-se ao ler o texto *Las babas del diablo* e assistir ao filme *Blow up* de Ângelo Antonioni, uma adaptação do texto escrito por Cortázar, a aproximação entre leitor/espectador/diretor/escritor no trabalho árduo de sentir e perceber o texto.

Júlio Cortázar nasceu na Bélgica em 1914. Filho de pais argentinos que logo depois da primeira guerra mundial retornaram à pátria. Foi um menino e adolescente de saúde delicada. Aos seis anos conheceu teve de conviver com o duro golpe de abandono paterno, fato que levou sua mãe a criá-lo e a sua irmã em meio a muitas dificuldades financeiras, o que o levou a escolher a profissão de professor primário para poder ajudar nas despesas de casa. Cortázar, teve que trabalhar em muitas escolas de ensino médio e posteriormente lecionou na Universidade de Mendonza até ir à França onde trabalhou como tradutor enquanto escrevia seus contos. Publicou muitos livros, como por exemplo: *Presencia*( 1938); *Los reyes* (1949); *Bestiário* (1951); *Final del Jue*go( 1956) e logo depois o *Las armas secretas*, do qual consta o conto que será objeto de estudo deste artigo, foi lançado em 1956. Depois deste vieram: *Rayela*(1963); *Los autonoautas de la cos*mopista(1983) entre outros.

Cortázar é conhecido no meio literário por romper com o conceito cronológico do tempo, mesclar em seus contos o real com o fictício, tornando a leitura dos mesmos um jogo de reflexão para os leitores, que ficam na dúvida em descobrir o que é sonho e o que é realidade caracterizando assim o gênero fantástico que conforme Todorov nos explica:

*[...]o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2014, p. 15).*

Esta hesitação que força o leitor a tomar uma decisão está presente em muitos de seus contos, como por *Circe*, Cartas de Mamá e muitos outros. Nestes relatos assim como no conto e no filme que é nosso objeto de estudo, os fatos irreais não tem nenhuma justificativa, não existe certeza sobre o que está ocorrendo e o leitor necessita de explicações para melhorar a compreensão do texto literário e estas não são dadas pelo narrador e a ambiguidade permanece até o fim. Muitos de seus contos são tidos também como auto ficcionais, como é o caso de *Circe e as Babas del Diablo*. A montagem, criação e organização de uma obra de arte se fazem a partir da combinação de elementos que justapostos, são reduzidos a uma unidade, a um novo conceito. Essa combinação de elementos segue regras que são definidas pelo cineasta/diretor/autor do livro ou filme na tentativa de conseguir efeitos similares no espectador/leitor tanto do romance quanto de sua adaptação para o filme caracterizam o que denominamos de mise em abyme e metanarrativa como bem nos esclarece Linda Hutcheon (1991), a meta ficção objetiva a participação do leitor na recepção e ressignificação do texto literário uma vez que a autoconsciência formal e cultural onde o autor referencia é o processo de espelhamento que resulta na *mise em abyme*. Na narrativa fílmica que também é nosso objeto de estudo não é diferente, o artista está presente como produtor e o espectador do filme é convidado a realizar o mesmo processo, mesmo assim percebe-se que a adaptação do conto ao filme exigiu do   
diretor cortes e mudanças no roteiro a fim de levar a termo o filme.

Michelangelo Antonioni, italiano de Ferrara, nasceu em 29 de setembro de 1912, no seio de uma família de classe média. Formou-se em Economia e era muito interessado em temas introspectivos e de difícil interpretação, o que ajudou muito seu trabalho no que diz respeito à questões sociais em seus filmes, influência que pode ser constatada em muitas de suas obras de arte, como por exemplo: *Gente do P*ó(1943);*A noite*(1960), O *Eclipse* (1961); *Deserto vermelho* (1963) e *Blow up*, objeto de análise neste estudo (1966), baseado no conto de Julio Cortázar *Las babas del diablo*.

Em quase todos os filmes dirigidos por Antonioni, é possível verificar personagens vivenciando angústias individuais, depressões, tédio e a incapacidade de comunicação com outros seres humanos. Ironia ou não do destino, Antonioni que ficou conhecido como o cineasta da incomunicabilidade, perdeu a fala em 1985 após um AVC (acidente vascular cerebral). Não deixou de trabalhar, mas o problema afetou profundamente sua produtividade. Faleceu dia 30 de julho de 2007 aos 94 anos de idade mas sua obra cinematográfica permanece atual, pulsante e envolvente.

O conto *Las babas Del diablo*, de autoria de Julio Cortázar, pertencente ao gênero fantástico, narra o conflito, vivido pelo narrador personagem sobre a dificuldade de narrar uma história que se passou com Roberto Michel, franco chileno, tradutor e fotógrafo. A dificuldade de narrar qualquer coisa é um dos temas tratados na história, que principia com a busca por Michel de uma foto perfeita, quando a encontra, faz a foto e a partir daí começa toda uma reviravolta do destino, que culminará com sua morte. O leitor do conto de Cortázar depara-se com um espaço narrativo onde a ambiguidade é constante e é justamente este cenário que precisa de reflexão forçando o entendimento do que é e não real que caracteriza o conto como fantástico.

Todorov(1992,p.37) afirma que “a hesitação do leitor é, pois a primeira condição do fantástico. Mas será necessário que o leitor se identifique com uma personagem. Depois de morto, o personagem narrador (Cortázar-Michel) narra o fato de uma possível situação de abuso de menores, analisando as reações dos personagens envolvidos na foto cujas expressões ele foi lendo, nas imagens que voltavam à mente enquanto sua vida se esvaia lentamente Menino/homem/mulher/morte e sentimento de alívio por ter evitado uma tragédia que para ele seria pior que a morte, pois se ocorresse seria não uma, mas várias mortes. Ao ler o conto *Las babas del diablo* pela primeira vez, fica bem difícil perceber onde está a mise en abyme no texto, configurando o que Santaella (1993,p. 09) chama de primeiridade “Abrir as janelas: olhar para o mundo Primeiridade: Presentidade presente. Impressão *in totum*, não analisável, indivisível, inocente e frágil.” Esta primeira atitude do leitor não lhe permite de imediato decifrar o conto por sua complexidade.

O primeiro olhar do leitor de um texto literário, ou de uma obra de arte, onde a consciência do visualizado nada revela a não ser a consciência de estar frente ao objeto e constatar sua existência sem emitir nenhum juízo de valor, o objeto, o texto, a obra de arte simplesmente está ali e desperta no seu leitor, expectador observador somente o valor de custo. Tanto o texto literário da autoria de Cortázar como o texto fílmico de Ângelo Antonione exigem do leitor/espectador, um esforço enorme para dominar o sentido dos textos. A intersemiose é uma forma de mostrar um novo olhar sobre estudos que por muitos anos sofreram muitas atitudes preconceituosas como as de obras de arte adaptadas ou onde a intertextualidade sobre outros textos é facilmente detectada terem sido tachadas de arte de menor valor por suscitarem noções de vulgarização, facilidade, bastardização, infidelidade ao texto original, suscitou em muitos estudiosos como Benjamin(1987) que em seus estudos sobre a obra de arte dá ao filme o valor de eternidade, uma vez que a obra de arte e a fotografia é em grande escale determinado por sua reprodutibilidade.

Hutcheon (1991) afirma que a discussão sobre a separação é boa no sentido de que tanto o poeta quanto o historiador podem escrever algo que sabem. Muitos poetas ou historiadores utilizam-se da técnica ficcional para criar obras imaginárias ou fantásticas de seus mundos históricos e reais. Esta teórica em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1991) explica que a meta ficção é um atributo do que ela considera como pós-modernismo, uma nova forma de ver a história literária que teve início na segunda metade do século XX e neste século surgiu a preocupação com o trabalho de construção do texto ou da obra de arte. A obra de arte é um processo sempre em construção e conforme Salles (2006,p.165) nos esclarece: “[….] qualquer texto se faz de reescrituras. A relação entre o que se tem e o que se quer, reverte-se em contínuas adequações. É a precisão do escritor com a palavra: uma espécie de perseguição que escapa à precisão”. Assim, um texto é uma tessitura de muitos outros diálogos, sejam eles escritos, verbalizados em tertúlias ou reuniões literárias e científicas ou mesmo a fruição de outras obras de arte que despertaram no autor ideias ali contidas e reescritas.

Quando a obra de arte, o texto literário ou fílmico chega a este estágio temos o que Santaella (1993,p.1) chama de terceiridade uma nova forma de comunicação:“o século XX viu nascer e está testemunhando o crescimento de duas ciências da linguagem. Uma delas é a Linguística, ciência da linguagem verbal. A outra é a Semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem.” Tanto o leitor quanto o espectador ou fruidor tem de ressignificar a obra de arte, o texto literário ou fílmico e nesse entendimento Santaella (1993,p.11) afirma que é a última fase do entendimento e percepção o que ela denomina de: “terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.”

Cortázar é conhecido no meio literário por romper com o conceito cronológico do tempo e mesclar em seus contos o real com o fictício, tornando a leitura dos mesmos um jogo de reflexão para os leitores, que ficam na dúvida em descobrir o que é sonho e o que é realidade reafirmando a noção de fantástico. A montagem, criação e organização de uma obra de arte se fazem a partir da combinação de elementos que justapostos, são reduzidos a uma unidade, a um novo conceito. Essa combinação de elementos segue regras que são definidas pelo cineasta/diretor/autor do livro ou filme na tentativa de conseguir efeitos similares no espectador/leitor tanto do romance quanto de sua adaptação para o filme.

A partir da segunda leitura do conto o leitor começa a preocupar-se em entender onde de fato está a história dentro da história o que Santaella (1993,p.10) afirma ser a secundidade: “O simples fato de estarmos vivos, existindo, significa, a todo momento, consciência reagindo em relação ao mundo.” Walter Benjamim, em *Magia e Técnica Arte e Politécnica* já anuncia esta situação onde, cada vez mais se faz escritor dessa forma crescendo a exigência por um papel produtor considerando que cada leitura e releitura é uma nova escrita, o mesmo faz Júlio Cortázar, a través do uso de contradições presentes no texto, atiça o leitor a refletir e voltar ao texto para uma segunda leitura mais acurada, através da associação de situações, elementos apresentados e pequenos detalhes.

É o leitor que tem de decifrar o enigma. Cortázar em seu texto literário adapta vários recursos cinematográficos, o que viabilizou a muitos cineastas a adaptação de seus contos para o cinema. É somente a partir desta leitura atenta e procura incessante pelo entendimento do texto e entendimento do mesmo que se chega a categoria de Chales Pierce estudada por Santaella (1993,p. 11) “terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.” Dessa forma o texto narrativo *Las Babas Del diablo*, convoca o leitor para o processo de montagem e construção do significado da obra de arte através do recurso de associações e recriação de significados. O estudo comparado do conto *Las babas Del diablo* de Julio Cortázar e o Filme *Blow up* de Michelangelo Antonioni mostram as marcas da *mise em abyme* ali presentes e permitem mostrar as recorrências e diferenças presentes nos mesmos que os caracteriza como uma intersemiose. O leitor atento pode seguir o processo mentalizado pelo autor e tentar, através dos rastros deixados por ele seguir a linha de pensamento de sua construção. Nesse sentido concordamos com Salles (1998) quando ela afirma:

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. [...] Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção. (SALLES, 1998,p.12-13)

È possível diferenciar o ponto de vista do narrador, do ponto de vista do criador da obra ou mesmo de quem está olhando de fora. A leitura da obra de Cortázar permite perceber a própria trama em si, o que ela encerra o que indica, a compreensão da obra como um todo e dentro deste processo o ato criador, mas, ao mesmo tempo, convida o leitor a refletir sobre o significado de figurar e dizer, reproduzir e articular, imitar e significar, olhar e ler.

O conto *Las babas Del diablo*, é um relato onde o conflito é a própria linguagem. Cortázar joga com as regras da narração e as utiliza em prol do conflito do próprio conto. Neste texto entramos em um terreno de uma narração em que a base da experimentação com a linguagem nos é apresentada pelo próprio narrador do conto na medida em que se visualizam os problemas de como narrar um fato. A narrativa oscila todo o tempo entre o fato e o relato do fato e as dificuldades encontradas pelo narrador para contá-lo:“Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada.” (CORTAZAR, 1994,p. 67)

O narrador se encontra com o problema de não saber como narrar a história, diante das limitações que a linguagem literária lhe impõe, por isso experimenta constantemente novas construções, fica se repetindo, experimentando outras maneiras de contar, procurando novas sintaxes experimentando em todo momento os recursos da linguagem.“Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos”. (CORTAZAR, 1994,p.67). E mais adiante ele reitera essa visível dificuldade de comunicar o fato a ponto de o narrador iniciar um discurso fazendo um jogo da linguagem onde fala de uma máquina que escreve a história, mas há outra máquina que terá um papel fundamental na história; a máquina foto gráfica como se pode constatar no trecho :“La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Cóntax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes.” Assim, é com Salles (1998) que afirmamos que uma coisa importante para quem busca uma explicação de como se dá o processo de criação de uma obra, o modo como ela passou a existir é seguir a trilha de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo segundo Salles (1998,p.13):“O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho, esta teoria dá conta de ilustrar a intersemiose presente nos textos em estudo, tanto o conto de Cortázar como o texto fílmico da autoria de Ângelo Antonione.

Há uma confusão do narrador ao mesclar a distância que existe entre o texto passado (a narração da história), com a interpretação do presente representado pela realidade vivenciada, característica do texto fantástico que é mesclar o real e o irreal e o fato de explicar, narrar um fato passado. O processo de construção das sentenças fica patente no trecho em que, o narrador explica ser melhor olhar a máquina de escrever do que fazê-la funcionar, se ele conseguir iniciar o relato:“Pero de tonto sólo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Rémington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven.”. (CORTÁZAR, 1994,p.67)

Assim, a tarefa de contar alguma coisa é demonstrada na fala do narrador/autor/personagem (Cortazar, 1994,p.67): “Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo más que las nubes y puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme”.Comprovando o que Salles (2006) afirma sobre o rigoroso processo de construção de uma obra por que como ela mesma nos esclarece o processo de criação é inacabado e o que vemos é uma possível versão do que ainda pode vir a ser modificado.

Observa-se logo no início do conto, que o narrador coloca em questão a sua própria "pessoa", dramatizando o diálogo com a alteridade. Este, por sua vez, se aprofundará ao constatarmos que o narrador se utiliza de duas máquinas para "traduzir" o real: a máquina de escrever y a "outra", a máquina fotográfica, uma Cóntax; ora é o escritor, ora é Roberto Michel, franco chileno, tradutor e fotógrafo. Ambos, entretanto, se complementam, dando forma ao alter ego do próprio autor, Julio Cortázar.

É possível constatar a maneira como o narrador prepara o público para dizer que vai narrar uma história que passou e qual era sua profissão antes de morrer: “porque éramos fotógrafos, soy fotógrafo*”.* Já aqui, o leitor é convocado a ser um ser partícipe do processo de leitura do conto, comprovando o que Naumann (1970) nos afirma: “Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade: é escrita sim para um destinatário concreto.” (COSTA LIMA apud Naumann,1970,p.15).No fragmento o narrador afirma que narrar um fato não é tarefa fácil, embora todos tenham que realizar essa tarefa em suas vidas, mesmo se é para fazer um relatório das ações realizadas no trabalho ou relatar um fato ocorrido aos amigos do escritório, essa é uma ação aparentemente fácil, mas a pessoa que vai narrar algo sente-se fragilizado, porque narrar, comunicar algo, de forma escrita não é considerado uma tarefa de fácil realização:

Que yo sepa nadie ha explicado esto, de manera que lo mejor es dejarse de pudores y contar, porque al fin y al cabo nadie se avergüenza de respirar o de ponerse los zapatos; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico. Ay, doctor, cada vez que respiro... Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago. (CORTÁZAR, 1994,p.68)

Percebe-se a fusão do “eu” e do “outro”, a identificação entre o narrador e Michel em vários trechos do conto, inserindo o tema do espelhamento destacando no conto os mecanismos utilizados pelo autor com a finalidade da duplicação, como o espelho e a imagens técnicas considerando também a mescla entre real/irreal, para ilustrar melhor atente-se à passagem do conto onde se pode ler:“Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del Domingo (...) y no me pregunté siquiera por qué interrumpía a cada rato la traducción del tratado de José Norberto Allende…” (CORTAZAR,1994,p.78)

A palavra precisa cercar seu objeto de outros signos para dar-lhe sentido como o espelho, a fotografia, o cinema e a TV. Verifica-se que a presença da terceira pessoa do singular empresta à narração um sentido de indeterminação, que confunde as pessoas do narrador e de Michel, e por tanto, de suas respectivas linguagens: a da ficção e a da fotografia. Este fato, por outro lado, estabelece um jogo ambíguo entre a mentira e a verdade, a imaginação e a história, o sonho e a vigília, mergulhando o leitor nas armadilhas da literatura fantástica, esta realidade é exposta o tempo todo no conto onde o narrador situa mesmo seu endereço tempo e espaço dando dicar ao leitor expondo mesmo a sua situação e a do escritor: os dois eram fotógrafos.

A base da comunicação do homem consegue consigo mesmo e com outros homens é a linguagem oral e escrita, no entanto no conto de Cortázar a dificuldade do personagem principal em expressar-se através da palavra deixa o leitor/autor com a impressão de projeto inacabado. De acordo com Salles(2006,p.22”) isso se dá por causa da incompletude de todo processo criador que;“[...] o movimento dialético entre o rumo e incerteza do trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao desconhecido”.(SALLES, 2006,p.22)

No momento em que o narrador, tenta traduzir uma experiência insólita para a linguagem verbal, se dá conta da fragmentação do real, das múltiplas verdades que encerra, e simultaneamente, da impossibilidade de restituir a sua plenitude e totalidade. Assim, a desarticulação do original, e, ao mesmo tempo, o desejo de encontrar seu verdadeiro sentido, se refletem nesta frase: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto*"* (Cortázar,1994,p.67). E mais adiante, quando finalmente se decide a começar a narrar o fato, continua o jogo entre o real e o irreal e a tarefa de mostrar ao leitor o quanto é difícil a arte de narrar;“Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo”.

Então ele decide começar a narrar e aí começa a questionar se deve ou não contar o que sabe, e se lhe acontece algo e ele tem de ser substituído, então começa a usar a conjunção se. Para interrogar o leitor e fazer suspense e por uma nota de comicidade na linguagem, brincando com a curiosidade do leitor. A partir do momento que inicia de fato a narração há a mixagem do narrador com o protagonista, recurso muito usado nos contos fantásticos para mesclar realidade com irrealidade e como estamos comprovando nesta análise também muito utilizado pela intertextualidade.

A comprovação da presença da terceira pessoa do singular na narrativa empresta à narração um sentido de indeterminação, que confunde as pessoas do narrador e de Michel, e por tanto, de suas respectivas linguagens: a da ficção e a da fotografia. Outra hora é o narrador que entra em cena outra vez e assume o comando da narrativa, já mixado em Michel, que deixa aparecer no final do parágrafo. Ele narra também o acaso da morte, a maneira como ela escolhe lhe armar uma armadilha dando todas as condições para você sair e enfrentá-la.“Pero el sol estaba también ahí, cabalgando el viento y amigo de los gatos, por lo cual nada me impediría dar una vuelta por los muelles del Sena y sacar unas fotos de la Conserjería y la Sainte-Chapelle.” (CORTÁZAR,1994,p. 68-69).

Dessa forma, o narrador começa a mostrar outro fator presente na vida do protagonista/narrador que é a presença da monotonia, do tédio e uma maneira eficaz de combater esse desencadeador de depressão (tédio e monotonia) que é a arte de fotografar. Assim ele já nos prepara para o uso de outro tipo de linguagem: a não verbal. O sentimento de impotência do narrador/protagonista resulta em profunda melancolia, em profundo sentido de perda que passará a mostrar diante do irrecuperável como nos evidenciarão os fragmentos abaixo citados: “Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros.” (CORTÁZAR,1994,p. 70)

A palavra *ahora* dita pelo narrador anuncia a presença da mentira, porque se ele está morrendo, caído de costas no chão, rosto olhando o céu como é que podia ficar sentado no parapeito do cais, porque a morte se aproximava e ele já não tinha mais alternativa senão esperá-la. Ele estava à deriva, ao sabor do vento que já não sopra, esperando ser sugado da terra. Então vemos o humor presente na narrativa antes de anunciar o início da trama que se desenvolverá:“Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me gusta.”(CORTÁZAR, 1994,p. 71). A continuação, como quem não quer nada, o narrador anuncia que não havia nada mesmo, só um casal, acontece que aquele não era um casal comum, estava envolvido um menininho, uma criança e é aí onde começa a ter sentido o título do conto *Las babas del diablo,* porque uma relação onde entra uma mulher madura, que ganha a vida comerciando sexo, com um menino, já há um motivo para tornar a situação fora do normal, aparece a presença do interdito, do mal, acercando-se, chamando atenção do narrador/protagonista/agonizante.“Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas “Cortázar (1994,o. 71)

O fragmento textual acima, já aponta a intenção do narrador em despertar no leitor uma interrogação. O narrador introduz um acontecimento que não teria nada demais se não houvesse o fato do menino estar muito nervoso e com medo, adivinhando que por trás daquela situação estivesse sua perdição, como se pode constatar; “Como no tenía nada que hacer me sobraba tiempo para preguntarme por qué el muchachito estaba tan nervioso, tan como un potrillo o una liebre,”Cortázar(1994,p. 71). Temos assim, o aparecimento da presença do mal, do olhar hipnótico da cobra para o passarinho que se deixa hipnotizar e voa diretamente para a boca da mesma, o olhar da medusa, a impotência cai como um golpe, e ele só se dá conta do perigo presente na mulher depois que salvou o menino e passa a justificar tudo que aconteceu, os detalhes ficando claros na mente do narrador/protagonista:“Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor en ese primer momento en que le leí la cara [...] cuando comprendí vagamente lo que podía estar ocurriéndole al chico y me dije que valía la pena quedarse y mirar” Cortázar ( 1994,p.71)

É aí que o narrador/protagonista/ defunto/ fotógrafo, chama atenção para o fato do olhar que exprime o que vai dentro do individuo, e é por essa característica de desnudamento interior/exterior que ele cala o narrador para que não o exponha a nu diante do leitor como podemos comprovar em: “Creo que sé mirar, si es que algoque sé, […]basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y. claro, todo esto es más bien difícil*”.*(CORTÁZAR, 1994,p.72).

A linha do pensamento, a medida que vai se delineando, mostra a presença do mal pelo modo como fala das características da mulher má, instrumento do maligno remetendo ao título da obra, compreende-se a ideia de uma obra específica e uma obra trajetória. O tempo inteiro tem-se que ter a ideia, geral para se poder detectar o tipo de relações que vão dar na concepção do crítico, este tipo de coerência mostra, hoje uma série de possibilidades nas quais as vezes o público se perde. O que dá consistência e coerência ao seu pensamento.

O autor utiliza algumas figuras de linguagem para evocar determinadas situações, as obsessões como, por exemplo, manifestar a noção de perigo. Essa linha de pensamento é demonstrada pelo uso da descrição quando se refere à mulher que era bonita, mais que bonita, era de uma beleza mortal, esta comparação da predadora sobre a presa, um menino indefeso, fica claro o jogo que Cortázar/narrador faz da imagem /corpo;claro/escuro, vida/morte, dicotomias associadas à mulher no conto.

de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. […]el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. ( CORTAZAR, 1994,p. 72).

A descrição do menino e das comparações que faz, ao narrar posiciona-o simbolicamente como representante de todos os adolescentes/meninos/ingênuos/ ainda anjos/ sem pressentir nem sentir a maldade do mundo porque ainda é puro, casto, ainda livre. O narrador após fazer a biografia simbólica de todos os adolescentes, se fixa no caso particular daquele menino, aquela história singular, única, que de repente o retirou de sua monotonia sem fim, seu sentido de vazio perante todas as coisas, a ambiguidade está presente no conto o tempo todo, e a expectativa da espera por um momento importante, para uma boa foto que era seu objetivo primeiro.

O que é posto em questão no conto é a própria noção de pessoa e o conceito de existência. O narrador se vale de duas máquinas para representar o real: a máquina de escrever e a máquina fotográfica. Há uma ambivalência e alternância de personalidade. Num momento é o escritor que está em cena, jogando pistas e interferindo no fluxo narrativo. Em outro momento é Roberto Michel, franco chileno, tradutor e fotógrafo. Ambos, entretanto, se complementam, traduzindo aspectos do próprio Julio Cortázar se vendo na figura do menino que um dia foi. Diante do dilema do que é real e irreal, a situação da mulher loira que supostamente molestava o menino na ilha ou tem a intenção de levá-lo para ser molestado, é o que marca o narrador a ponto dela ser mostrada como real e o menino assombrado, aterrorizado o irreal. “ […]y perversamente Michel esperaba, sentado en el pretil, aprontando casi sin darse cuenta la cámara para sacar una foto pintoresca en un rincón de la isla con una pareja nada común hablando y mirándose.”Cortázar(1994,p.74)

O narrador começa a situar o leitor para uma situação inusitada na obra, inicia o jogo do suspense para prender sua atenção quando evoca uma situação comum e ao mesmo tempo diz que ela não tem nada de comum. Desse modo o leitor é convidado a participar do jogo literário, convidado a sondar o ambiente, a acompanhar o raciocínio do narrador e verificar se as informações que ele vai dando fazem sentido e se não porque não o fazem? Onde estão as respostas, os complementos das informações? Este fato acontece segundo Costa Lima (1970):

Caberá ao leitor suplementar o(s) vazio(s) assim criado(s) pois, do contrário, o enredo não fluirá”.[...]Os lugares vazios, em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa. (COSTA LIMA,1970,p.26)

Observando as palavras sublinhadas no texto, “muchachito” (menininho) no diminutivo chama atenção do leitor para o fato do companheiro da mulher que é comparada como se fosse uma mãe, ser muito novo para ser seu companheiro em uma situação como a que parecia ser de namoro pois o narrador dá a entender que eles pareciam ser um casal de namorados com um agravante como é possível verificar nos fragmentos citados neste parágrafo: “Lo que había tomado por una pareja se parecía mucho más a un chico con su madre” e a partir daí vai desnudando o comportamento da criança, fazendo uso de adjetivos, advérbios de intensidade e comparativos reforçados por verbos que indicam movimento, que dão idéia de desejo de correr, fugir, libertar-se de. “metiendo las manos en los bolsillos/sacando/pasándose/tênia miedo/echarse/estuviera/conteniéndose”.

A mescla entre realidade e irrealidade, vale ressaltar, é perfeitamente possível no conto fantástico porque o narrador está em uma situação privilegiada, ele é um morto contando um fato no passado, fato que deixa bem claro pelas muitas situações pelas quais seu corpo estendido no chão. Já sem alma, vislumbra as nuvens e os pássaros que passam e dá conta do vento que passa por ele e de como vai passando de frio a simplesmente vento, dessa forma, o narrador/ protagonista pode narrar o fato tanto em primeira como em terceira pessoa, coisa que faz o tempo todo.

O menino, simbolicamente representa qualquer garoto de classe média, que ávido por divertimento e do fato de adolescentes não terem dinheiro mas gozarem de liberdade, representa toda a inocência e pureza da juventude incauta e o narrador faz uso de adjetivos e comparações que demonstram essa situação em todo o texto, uma vez que o narrador/morto, também é representado pelo protagonista vivo/Michel,que narra os fatos em primeira pessoa quando quer passar a idéia de realidade “ *cuando empezaba a cansarme.*..” demonstrando que ele( o narrador) vivo e morto, narra a historia em estilo indireto, já que não existem diálogos para indicar uma história objetiva o que dificulta a percepção de realidade/irrealidade, perceptíveis a uma leitura atenta das pistas deixadas pelo narrador; “Bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo siete de noviembre, justo um mês atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo*”.*

O fato é que vivo ou morto, o narrador tende a distrair o leitor contando detalhes da vida do adolescente como “llevaba unos guantes amarillos que yo hubiera jurado que eran de su hermano mayor, estudiante de derecho o ciencias sociales;” ou ainda “Andaría por las calles pensando en las condiscípulas”, la revista pornográfica doblada en cuatro”,

Outra característica do narrador/protagonista é o fato dele falar o tempo todo nas nuvens e nos pássaros, que ele supostamente presencia do chão onde está estendido, mas é exatamente nesta distração dada ao leitor que demonstra a influência sobre ele mesmo vivo, já que quem narra a história é Michel/fotógrafo que está vivo fazendo o relato e de repente entra o morto e começa a falar sobre nuvens e pássaros como no trecho: “ahora pasa una paloma, y me parece que un gorrión” ou “nubes, y a veces una Paloma”, que voltamos a repetir para dar mais ênfase à teoria que discutimos neste estudo.

O leitor é convidado a pensar a relação narrador/ protagonista/Cortázar quando depois de tirar a foto começa a discussão entre Michel e a mulher pela devolução da mesma: “Michel tuvo que aguantar minuciosas imprecaciones, oírse llamar entrometido e imbécil, mientras se esmeraba deliberadamente en sonreír y declinar, con simples movimientos de cabeza, tanto envío barato.”/Nesse momento se aproxima o momento em que Michel foi assassinado por causa da foto que tirara e da discussão com a mulher: “Cuando empezaba a cansarme, oí golpear la portezuela de un auto. El hombre del sombrero gris estaba ahí, mirándonos. Sólo entonces comprendí que jugaba un papel en la comedia.” ( CORTÁZAR, 1994,p.77). Neste ponto, fica eminente que somente quando o homem se aproximou que o narrador se deu conta do perigo eminente que corriam o menino, que estava salvo e ele por ter se envolvido no episódio salvando-o de um mal maio . A foto tirada do menino com a mulher e sua intromissão evitando o abuso a que seria submetido o mesmo.

O homem do automóvel é comparado a um monstro desses que só aparecem em pesadelos e sua aparência é aterrorizante: “payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo de la corbata negra”,(CORTAZAR,1994,p.78).O narrador explica ao leitor que só depois de assassinado, descobriu a causa de sua morte.

Michel/vivo passa a explicar a realidade que não tinha sido observada antes devido ao fato das atitudes do menino, seu estado de espírito ter chamado a atenção do fotógrafo, acostumado a ler no rosto das pessoas as emoções, já que elas faziam parte de sua vida de fotógrafo. As emoções quando aparecem na mira do fotógrafo são aproveitadas para capturar os momentos perfeitos, dar um pouco de vida a fotos estáticas;“Cuando vi venir al hombre, detenerse cerca de ellos y mirarlos, las manos en los bolsillos y un aire entre hastiado y exigente, patrón que va a silbar a su perro después de los retozos en la plaza, comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar,” (CORTÁZAR,1994,p.81 )

A mágoa do narrador/Michel era maior porque se dá conta, depois de morto, que o fato de evitar o triste destino de um menino era pouco comparado ao mal que o homem/demônio e sua serva/ a mulher loira, iam continuar fazendo. O assédio a outras crianças, o abuso de outras inocências porque iriam continuar vivos, enquanto que ele tinha se transformado em um fantasma de outra dimensão impotente, por ter tirado e se recusado a entregar uma única fotografia comprometedora.“De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer, y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.(CORTÁZAR,1994,p.82)

**1.2.O Filme dirigido por Ângelo Antonioni**

O tédio, angústia e a incapacidade de comunicação é a marca registrada do filme *Blow up* (Depois daquele beijo), de Michelangelo Antonioni, com a duração de 114 minutos e exibido em 1966, adaptado no conto de Julio Cortázar, *Las baba del diablo* juntando as diversas formas de expressão através da linguagem não verbal. O filme, considerado introspectivo e de difícil compreensão tal como o conto de Cortázar, caracteriza a marca registrada da comunicação não verbal, inicia com um grupo de artistas mímicos comunicando-se com as pessoas através de gestos, e o personagem principal é um fotógrafo de nome Thomas. Este está envolvido em um projeto de construir um livro de fotografias e faltando-lhe apenas uma foto para completá-lo, por este motivo passa seus dias caminhando sem destino certo, misturando-se à população de todas as camadas, fazendo-se inclusive passar por uma pessoa necessitada em uma fábrica e trabalha como operário anônimo a fim de captar o momento perfeito para a foto perfeita.

Thomas vive confortavelmente em uma casa equipada com um ateliê moderno, possui automóvel caro e sua condição financeira é estável. Trabalha para uma revista de moda na qual goza de todos os privilégios e vive cercado de modelos bonitas, à mercê de sua boa vontade, mas nunca está satisfeito e mostra-se uma pessoa frívola, de comportamento doentio, incapaz de comunicar-se com as pessoas ao seu redor, sem dar mostras visíveis de irritação, impaciência.

Na busca por sua foto, se depara com um casal de namorados caminhando em um parque, pressente que talvez naquele momento poderia realizar a foto que faltava e segue o casal tirando várias fotos escondido dos mesmos. Em determinado momento, a mulher percebe que estava sendo fotografada e sai à procura de Thomas para ter sua foto de volta, e é através do olhar dela que Thomas percebe que havia fotografado algo diferente e toda trama gira em função deste mistério convidando o espectador a mergulhar em tomadas de filme que o força a se perguntar que situações são reais e quais forçam uma saída da realidade ao mundo do imaginário denominando o que Todorov (2006, p.148) chama de: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Estas micro histórias que se entrelaçam são o que Hutcheon (1991) chama de narração narcisista, pois volta-se para si mesma em sua criação. Do ponto de vista da narrativa, o termo narcisista refere-se ás histórias marcadas pela introspecção introspectivas e auto referenciais.

Na tentativa de extrair a essência, a aura dos seres fotografados se dá o difícil trabalho de construção da obra de arte. Toda criação artística, possui uma aura que é captada naquela hora e naquele momento pelo fruidor uma vez que Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envolto em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. ( SALLES,1998,p.12)

A imagem fotográfica é a presença do ser ausente, uma ação distante por mais próximo que esteja esse valor aurático da contemplação do inatingível, se interpretado como tempo que passou, carrega também o conceito de noema. Objetivamente, o noema se relaciona com a pessoa fotografada, com o fotógrafo e seu instrumento de trabalho, a máquina fotográfica. O olhar do espectador já se depara com Thomas, disfarçado de operário, envolvendo-se no anonimato da população em busca de uma imagem que merecesse ser eternizada pelas lentes de sua câmera fotográfica, porque no final d:o século XX: “Desenhar, pintar, modelar os corpos, significava captá-los em sua verdade anatômica e, depois, vesti-los como mandavam as circunstâncias da cena ou da ação.”(CORBIN,2008,p.541)

A partir dos anos de 1840 até 1860, a fotografia inaugura uma série de mutações técnicas que ainda estão se desenvolvendo e abalam a relação ao corpo.[...] “a fotografia permite isolar detalhes.[...] Quase que imediatamente, também, ela captou o instante, portanto o movimento que ela decompõe, com uma apreensão sempre mais fina do imperceptível e do fugidio”. (CORBIN, 2008,p.541). Aliado à fotografia temos o nascimento do cinema que vai fragmentar a figura recompondo-a em um contínuo de formas e movimento o que viabilizará, de acordo com Corbin :

A questão da identidade das coisas e, mais profundamente, do próprio sujeito: o caráter substancial dos corpos se refletia na estabilidade da representação. De agora em diante, não há mais substâncias, mas fragmentos e seqüências. Com o seu Nu de 1912, Marcel Duchamp pinta um corpo cuja identidade é um *fondu* acorrentado. (CORBIN at all, 2008,p.542)

A partir daí começa a derrocada da perda da identidade da pintura dando lugar à fotografia e o cinema. No início, estes novos meios de observação foram postos a serviço do conhecimento e utilidade porque conforme podemos verificar no filme *Blow up*, o fotógrafo queria captar o gesto perfeito, a aura do movimento nos objetos, pessoa/ paisagem. Isso ocorre porque a arte apodera-se dos novos recursos e desenvolve aí um duplo registro. Benjamim em seu ensaio A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica discute a perda da aura na era da reprodutibilidade técnica, analisa a obra de arte do ponto de vista do valor de custo e do valor de culto e explica porque a obra de arte perde a sua aura.

Hutcheon(1991) denomina de metanarrativa ficcional as formas de intertextualidade, paródia, *mise em abyme* o fato de criar obras imaginárias ou fantásticas de seus mundos históricos e reais. Em seu livro Poética do pós- modernismo fala que a metaficção é um atributo do que ela considera como pós- modernismo.

**1.3.As Recorrências existentes entre o conto e o filme**

No filme as modelos, moças belíssimas, são desprezadas e maltratadas por Thomas como se fossem simples objetos, nem mesmo as trata como colegas de trabalho e como pessoas, são vistas como marionetes, sem vontade própria. Semelhante ao conto de Cortázar, Thomas/Michel mostram-se exaustos, apáticos, sempre em busca de algo. È justamente nesse início de filme que fica pertinente a ânsia de capturar as expressões mais escondidas das modelos – sua aura-impossibilidade que o deixa irritado.

Outra recorrência é que o fotógrafo sai em busca de um momento, uma paisagem, uma oportunidade para tirar sua foto. Para em uma loja de antiguidades buscando por paisagens, em movimento e sai fotografando, em busca de algo inusitado, vê um casal namorando e segue-os, procurando ver o movimento ideal, o movimento que procura. Percebe-se que sua vida é sem sentido, monótona, pelo menos para ele, sai fotografando tudo que encontra na tentativa de aprisionar a realidade continua seguindo o casal de namorados e em determinado momento a mulher percebe que foi fotografada, se irrita com o fotógrafo e pede a foto.

A máquina de fotografar é presença constante e tudo gira em função da fotografia, da máquina de fotografar que mesmo sendo uma máquina é responsável pelo envolvimento e gravitação das pessoas em redor de Thomas/ Michel.

Em ambas narrativas a principal envolvida é uma mulher também mostrada como uma cilada mortal já que usa sua beleza para atrair suas vítimas para o abate/ menino/homem, as intenções malignas das mulheres são demonstradas pelo olhar e pelo movimento dos braços, mãos, pelas armas de sedução muito bem manipuladas por elas/ mulher do conto e do filme.

Na narrativa fílmica e na contista o personagem protagonista demonstra claramente perceber o enorme poder da mulher, não qualquer mulher, porque no conto todas as mulheres são desprezadas pelo fotógrafo Thomas, mas a dicotomia: mulher/mal, demonstrada tanto no conto como no filme como legítima servidora do maligno, são especialmente projetadas para atingir seus objetivos; menino/fotografia, e quando percebe a terrível armadilha que ela representa tanto Michel quanto Thomas são envolvidos pelo enorme poder de sedução/ perigo que ela representa e são incapazes de se desvencilhar do mesmo.

A questão da monotonia é outra recorrência porque Thomas/ Michel demonstram estar sempre em busca da mesma coisa; a fotografia perfeita, aquilo que passará a dar sentido a suas vidas, lhes dará algo que vale a pena lutar.

No filme, o desprezo de Thomas pelas modelos que são joguete em suas mãos o levam á ruína quando encontra a mulher para quem ele não representa nada, muito menos sua fama como fotógrafo, seu único objetivo é atender a seu senhor( oculto/ demônio) a quem ela serve e que obedecerá cegamente, tudo fará para conseguir seu intento.

Outra recorrência é imperfeição da linguagem verbal uma vez que as informações mais importantes são transmitidas através do discurso indireto ou do uso da linguagem não verbal, nesse sentido a linguagem mais eficaz para traduzir a realidade/ irrealidade presentes no conto e no filme é dada pela imagem capturada pela máquina fotográfica.

Depois da tradução através da linguagem verbal, o narrador busca outro tipo de linguagem: a não verbal, por meio das fotos do acontecimento insólito, que mesmo que ampliadas, não trouxeram nenhuma resposta. O sentimento de impotência do narrador/tradutor resulta em uma profunda melancolia, ou ainda, em um profundo sentido de perda diante do irrecuperável, como evidencia este fragmento: "...fijó la ampliación en una pared del cuarto, (...) estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad”. (CORTÁZAR,1994,p. 79). As fotografias tiradas revelam coisas assustadoras que envolvem o narrador/ protagonista, Thomas/Michel em um dilema e o fazem ficar refletindo, analisando os fatos, no conto o provável abuso sexual do menino no filme o surgimento de um cadáver, preocupado e atônito ele tenta solucionar o enigma que no conto o leva a morte no filme ao desaparecimento de cena.

No conto o narrador tentará desvendar a situação que captou tanto através do olhar visual como através da lente de sua câmera fotográfica que é uma ferramenta indispensável em sua vida, no filme o protagonista passará a viver em função do mistério das imagens fotografadas, levará dia e noite com o pensamento apenas no mistério das fotografias. No que diz respeito à linguagem representada através da fotografia, temos a fala do narrador que apresenta a fotografia-o momento anteriormente descrito – o suposto caso de um crime e o próprio crime que vem em consequência de se ter tirado aquela foto- capturado aquela imagem.

Outra recorrência entre as obras de Júlio Cortázar e Angelo Antonioni está no fato que as vidas de Michel/ Thomas só passa a ter sentido a partir do momento que eles encontram a oportunidade que esperavam: a foto perfeita. É o contraste entre a realidade/irrealidade/ vida exterior/interior/ verdade/ mentira.

As aparências e a verdade oculta por detrás dela aparecem, no filme que se passa em Londres na década de 60. Existe uma realidade da moda, da vida cotidiana mostrada sob uma ótica e outra mostrada nas festas onde rolam drogas e promiscuidade sexual. No conto há a realidade comportada dos cidadãos a ingenuidade das crianças e adolescentes e homens e mulheres sem escrúpulos à espreita esperando e criando oportunidades para intervir e manchar a inocência, destruir vidas, matar para atingir seus objetivos.

Ambas as narrativas deixam a cargo do leitor/ telespectador a tarefa de desvendar os mistérios, a relação real/irreal, os vazios presentes em ambos. No conto o leitor tem que ser participante ativo para entrar no jogo do imaginário e desvendar o mistério, no filme a protagonista aceita participar do jogo do imaginário quando surgem os artistas mímicos e mesmo o fato de no final ele desaparecer como se fosse um ser de outra dimensão. As imagens não verbais são pano de fundo nas duas obras, tentando passar as mensagens principais sem fazer uso do diálogo, sugerindo, mostrando as coisas como certas incertas, reais/ irreais, fatos ou produtos da imaginação.

REFERENCIAS

ALMEIDA SALLES, CECÍLIA., *Redes da Criação: construção da obra de arte*, SP, Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *Gesto Inacabado*, São Paulo, Fapesp, Annablume, 1998.

BENJAMIN, Walter.Magia e Técnica, Arte e Política.3ª.ed.São Paulo.Editora brasiliense. Obras Escolhidas. Volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, 1987.

CHIAMP, Irlemar. ***O Realismo Maravilhoso***. São Paulo: PERSPECTIVA S.A., 1980.

CORTÁZAR, J., *Blow-up e outras histórias,* tr. Mª M. F. Ferreira, Portugal, Publicações Europa-América, 1966.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Las armas secretas, Barcelona. RBA Editores, S.A, 1994

CORBIN, Alain, Courtine, Jan-Jacque,Vigarelho, Geornges: História do olhar: O século XX. Petropólis- RJ:Vozes,2008.

LIMA, Luis Costa; A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção Hans Robert Jauss ...et al; coordenação e tradução de Luis Costa Lima-Rio de Janeiro:Paz e Terra,1979.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

Santaella, Lúcia. O que é semiótica (coleção primeiros passos). São Paulo:Brasiliense, 1983

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Introdução à literatura fantástica, trad. Maria Clara Correa Castello, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Introdução á Literatura Fantástica. Perspectiva, São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. Ás estruturas narrativas / Tzvetan Todorov [tradução Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Perspectiva, 2006.

***ELISA, VIDA MÍA* DE CARLOS SAURA: O FILME (1977) E O ROMANCE (2004): INTERSUBJETIVIDADE, POLIFONIA,**

**INTERTEXTUALIDADE, METAFICÇÃO**

Cristina Bongestab (UEPB)

José Alberto Miranda Poza (UFPE)

**1. INTRODUÇÃO**

Carlos Saura é um diretor de cinema e escritor multifacético, o que se verifica pelo fato de que em suas obras se entrelaçam literatura, pintura, dança, música, fotografia e teatro. Dentro deste universo, Saura escreveu e dirigiu uma gama de filmes nos quais é possível evidenciar uma forte conexão entre memória e melancolia. Entre os seus filmes mais estudados estão *Ana y los lobos* (1973); *LaPrima Angélica* (1974); *Cría cuervos* (1976) e *Mamá cumple cien años* (1979). *Elisa, vida mía*, de1977, recebeu, comparativamente aos filmes citados, muito menos atenção por parte dos estudiosos da obra de Saura. Nossa escolha por este filmee por sua posterior adaptação para romanceocorreu porque, ao mesmo tempo em que ele se insere no cânone melancólico da cultura espanhola, ao refletir sobre a condição humana, trata da devastação pessoal e social advindas da guerra civil espanhola. Estes temas são mediados por um riquíssimo diálogo com a pintura, a música, a literatura e o cinema de Buñuel, Bergman e Fellini, sublinhando seu caráter polifônico e multifacético.

Nossa escolha se ampara ainda pela singularidade de *Elisa, vida mía* no processo de transposição filme/livro – Saura partiu do seu filme para a escritura do romance de mesmo nome.Geralmente essa adaptação acontece da maneira inversa: o romance é transformado em filme. A primeira pergunta que nos ocorreu foi por que Saura, depois de 27 anos, teria resolvido transpor o filme *Elisa, vida mía* (1977) para a linguagem de romance, e a primeira resposta que nos ocorreu foi que Saura talvez tenha tido essa ideia porque escrevera o filme em um momento em que ainda havia repressão na Espanha e não pode assim se expressar livremente. Passados 27 anos, ele poderia então atualizar, explicitar e aprofundar os temas esboçados no filme – e ressaltar, possivelmente, a atemporalidade da angústia humana e os longevos efeitos do pós-guerra. Acreditamos também que a escolha da linguagem do romance tenha sido proposital, pois se a narrativa cinematográfica de *Elisa, vida mía* se centrava nasubjetividade mediada por uma dimensão onírica, repleta de sonhos e alusões, a narrativa romanesca, despida de recursos cênicos, permitiria um mergulho mais profundo nos pensamentos melancólicos dos personagens.

Mesmo no romance, entretanto, Saura não renuncia completamente ao cinema, ao lançar mão de uma escrita intersemiótica, adotando técnicas representativas da linguagem pictórica *–* e da literatura, do teatro, da pintura, da fotografia e da música. Através do recursos intersemióticos, Saura recupera a memória individual e coletiva, configurando-se aí a relevância do nosso estudo sobre memória na obra de Saura.

No âmbito da memória, o trauma e a história negada, consideramos que *Elisa, vida mía*, filme (1977) e romance (2004), são marcados pela reconstrução do passado e Saura revisita assim a memória coletiva/histórica da Espanha através da memória individual dos personagens. Ao abordar a memória histórica, Saura traduz para a ficção a devastação pessoal e social que a política oficial procurou ocultar. Para tanto, utilizaremos como subsídio teórico os autores Weinrich (2001) e Colmeiro (2005) para as contribuições sobre memória, e os autores Buades (2006) e Beevor (2007) para as contribuições sobre a visão do contexto histórico.

Destacamos que, apesar de não ser nosso objetivo priorizar o caráter autobiográfico da obra de Saura, não podemos deixar de considerar que *Elisa, vida mía*, especificamente, apresenta traços de autobiografia. Algumas cenas do filme e passagens do romance abordarão, na maioria das vezes de forma metafórica, a guerra civil espanhola, por isso não podemos deixar de mencionar que a infância de Carlos Saura foi marcada por essa guerra e que ela foi rememorada em muitas de suas obras.

**2 *ELISA, VIDA MÍA*: O FILME (1977) E O ROMANCE (2004): RELAÇÕES INTERSUBJETIVAS**

Para facilitar nossa análise sobre polifonia e intertextualidade, sintetizaremos, primeiramente, o filme (1977) e, posteriormente, o romance (2004), escrito por Saura 27 anos depois. Sobre esta relação intersemiótica de Saura (passagem da linguagem cinemática de *Elisa, vida mía* para a linguagem romanesca), tomamos emprestada a reflexão de Cláudia Hammerschmitid sobre as relações intersemióticas na obra *Lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares para apresentarmos nossa visão sobre essa relação em Saura, na incorporação do cinema pelo romance. Hammerschimitid (2010) esclarece que nesse romance de Llamazares, prevalece a escritura cinematográfica. Nele são narradas as recordações do último habitante de um povoado abandonado das montanhas leonesas, Ainiellle, que se negou a sair do seu *habitat*, morrendo depois de viver dez anos em solidão absoluta, somente interrompida por seu cachorro e pelos fantasmas de sua mãe, de sua esposa e de alguns vizinhos que voltavam dos túmulos para fazer-lhe companhia. O romance, de acordo com Hammerschimitid (2010), conta a agonia de protagonista, a partir do fluir da consciência de Andrés. O monólogo interior se perde entre os tempos de sua vida passada e sua morte futura. Andrés, no começo do romance, imagina sua morte, o que antecipa a visão do final: a chegada dos que vão encontrar seu cadáver descomposto. O romance se apresenta em forma de um *flash-forward* que inaugura um *flash-back* desordenado e elíptico (HAMMERSCHIMITID, 2010).

*Elisa, vida mía* (filme e romance) contam a história de Luis, um professor universitário que abandona a família em Madri para viver com simplicidade e sem conforto em Melque, um pequeno povoado perto de Segóvia. Por vinte anos, Luis vive sozinho nesse povoado, dando aulas de literatura para crianças de um colégio de freiras e fazendo traduções. Elisa, que mora em Paris com o marido, vai visitar o pai que se encontra muito doente e resolve passar uma temporada com ele. Luis morre; Elisa decide continuar morando na mesma casa onde o pai morava e resolve assumir o seu lugar na escola. Ressaltamos que o livro e o filme são centrados nos personagens, suas vozes e seus conflitos, assim como Llamazares faz em *La lluvia amarilla* (1988). Também, como na obra de Llamazares, *Elisa, vida mía*, filme(1977) e romance (2004), são textos de ficção, construídos através de *flashbacks* que resgatam o passado. Saura utiliza esta técnica para mostrar as lembranças dos personagens.

Assim como Llamazares, ao lançar mão de uma escrita intersemiótica, Saura adota técnicas representativas do cinema, da literatura, da pintura, da fotografia, do teatro, da pintura e música – tanto no filme, quanto no romance *Elisa, vida mía*, e através uso desse recurso Saura recupera a memória individual e coletiva, ao revelar uma memória oficialmente negada, que ele, através de sua arte multifacética leva aos cinemas e aos seus livros de literatura.

**2.1 O filme**

O roteiro do filme *Elisa, vida mía* foi escrito em 1977, pouco depois da morte de Franco, em 1975, período de transição entre a ditadura e a democracia, época em que ainda havia censura. Motivo pelo qual Saura escreveu um texto no qual provavelmente ainda não podia se expressar livremente. Situaríamos, assim, esta película dentro do conjunto de filmes metafóricos de Saura – as alegorias e metáforas ao mesmo tempo em que caracterizam recursos narrativos, servem para driblar a censura e ressaltar o impacto da guerra civil espanhola na população da Espanha.

O filme começa com a imagem de um carro, em uma estrada de terra, chegando à casa de Luis, um dos protagonistas da obra, pai de Elisa e de Isabel. No carro estão Elisa, Isabel e o marido desta (Julián), e os dois filhos do casal, que vão visitar Luis para comemorar o aniversário dele. A voz do narrador, no começo do filme, é masculina (Luis), mas sob a ótica de Elisa, que conta que há muito não via o pai e que estava triste por que ia vê-lo doente.

A voz masculinaconta que a doença do pai de Elisa, que era casada com Antonio e morava em Paris, havia coincidido com a crise no casamento dela. Ainda em Paris, Elisa, ao receber o telegrama da irmã sobre a doença do pai e o telefonema angustiado da família, se dá conta da gravidade da situação, por isso resolve visitar o pai no dia do aniversário dele. Elisa explicita que a doença de Luis foi uma desculpa para afastar-se do marido e pensar na situação dela: “Conforme ia me afastando de Antonio, percebia que não podia voltar mais para o homem com quem havia passado sete anos da minha vida” (SAURA, 1977).

A narração da voz masculina termina quando entram na casa de Luis. Ele não se encontrava, tendo saído para o povoado. Enquanto esperam sua chegada, Elisa entra no escritório do pai e na mesa encontra os rascunhos de seu diário e o livro *El criticón*, de Baltasar Gracián. Elisa lê o texto de Luis, com sua própria voz:

Minha fadiga é de alguém que não vai a lugar nenhum. Mas para onde eu estava indo? Qual era meu objetivo? Talvez fosse só uma ilusão. Não posso dizer que fui enganado... porque eu mesmo colaborei com esse engano. Apenas agora me dou conta... que essa pessoa que havia aprendido muitas coisas... embora a maioria fosse sem valor... mas que deram sentido à vida... chegou a um ponto em que essas coisas... deixaram de ser úteis. Agora esse homem que vejo no espelho... quer começar uma vida diferente... sem rejeitar o passado. Esse homem não tem nada. Nem juventude, nem beleza. Nem sente que encontrou a verdade... mas simplesmente acredita em outra gratificação... aquela que a vida proporciona. Esse homem não tem a segurança... para aproveitar as coisas que dizem que vêm com a idade. Esse homem que cambaleia em seu caminho... tem o objetivo de começar uma vida nova. E o único obstáculo em seu caminho... é o medo de já ser tarde demais (SAURA, 1977).

Na velhice, e diante da doença, Luis admite o cansaço e a frustração de alguém que não chegou a lugar algum. Pretende começar uma vida nova, mas o medo de ser tarde demais o angustia. O personagem tem uma grave doença e pressente a morte próxima. O medo de ser tarde demais para começar outra vida é o obstáculo contra o qual Luis não tem armas para lutar, ciente de sua doença incurável e seu pouco tempo de vida. Concluímos que as lembranças do passado, a tristeza do presente e a incerteza do futuro desencadeiam a melancolia do personagem.

Entendemos a mudança de foco na narração, quando Elisa lê o texto de Luis com sua própria voz, como uma forma de mostrar que ela também passa pelo mesmo processo de busca pessoal. Assim como o pai, ela pretende começar uma nova vida, como verificaremos no decorrer das narrativas (filme e romance). O texto que destacamos na citação se aplicaria também a ela por esse motivo.

Na sequência do filme, durante a comemoração do aniversário de Luis, Elisa comenta que sonha sempre com um estranho fenômeno: a família está reunida na casa de Madri e as coisas são exatamente como eram antes: os mesmos quadros nas paredes, a mesma mesa, o mesmo aparador e sobre o aparador a bandeja de prata, como o jogo de chá também de prata. É um dia muito ensolarado e a luz entra pela janela de uma forma muito difícil de explicar. É uma luz muito forte e toda a prata reflete essa luz. Então ela tem a estranha sensação de que as coisas têm vida própria: o jogo de chá, as xícaras começam a vibrar, a tilintar e de repente Elisa olha para cima e o lustre de cristal também começa a vibrar e tudo começa a tremer e tilintar. Comentaremos e analisaremos esta cena no Capítulo IV, no qual trataremos de memória. Terminada a comemoração do aniversário, a família se prepara para voltar a Madri e Luis convida Elisa para passar uns dias com ele. Ela hesita, em princípio, mas aceita.

Assim que a família sai, Elisa e o pai vão dar um passeio pelas redondezas da casa de Luis, que mora no interior de Segóvia, em um local bastante isolado. No caminho, Luis conta para Elisa que perto de uma pedra, nas imediações de sua casa, havia encontrado o corpo de uma mulher, cujo episódio ficou conhecido como “o crime da viúva”. Contou também que alguém havia colocado no lugar do crime uma pedra branca e flores de plástico, eque todo ano, na mesma data, essa pessoa limpava a pedra e trocava as flores.

Quando voltam para casa, Elisa, pensativa, se imagina no lugar da mulher assassinada. Em seguida, o narrador, novamente com voz masculina (Luis), fala das impressões de Elisa sobre o pai, impressões que Ana (mãe de Elisa) havia deixado sobre o pai (Luis). No final da cena, descobrimos que o texto está sendo escrito pelo pai de Elisa:

A figura de meu pai agora se engrandece com o tempo. Agora entendo que a imagem que tinha dele... era através da parcialidade de minha mãe. No momento que compreendeu que ele não voltaria mais para casa... sutilmente, com a insistência de quem conhece a verdade... e quer convencer os outros... dedicou-se a demonstrar, para si mesma e para nós... que meu pai era um homem doente e egoísta. Sem dúvida minha mãe era a personalidade forte da família. Era voluntariosa e decidida, ainda que, às vezes, sofria de depressão. Dizia que estava mal e que queria morrer... e ficava uns dias na cama sem querer saber de nada. Acontecia algo estranho com ela, sem explicação concreta. Sentia-se vazia, inútil, insatisfeita. E a vida de todos os dias lhe parecia insuportável. Não tenho muita certeza, mas acho que tentou o suicídio alguma vez... sem muita convicção. O espantoso em minha mãe era que, depois de dois dias de crise... ela se levantava da cama como se nada tivesse acontecido... e era outra vez a mulher forte e voluntariosa...e de bom humor de sempre (SAURA, 1977).

Há momentos no filme em que os dois protagonistas parecem se fundir, transformando-se em um único personagem. O trecho que citamos acima apresenta uma dessas situações. Em princípio, aparece Elisa pensando no pai e como a imagem que dele tinha, através da parcialidade da mãe, estava mudando com a sua convivência com ele. Em seguida, aparece uma cena em que Luis está escrevendo exatamente o texto no qual Elisa estava pensando. Também poderíamos pensar nessa forma de narrar de Saura como se estivesse utilizando o *recurso da metaficção*: Luis como o autor e Elisa como personagem que representa o texto escrito pelo pai, que fala dele próprio, mas ao mesmo tempo fala dela, que também passava, como mencionamos, pelo mesmo processo de autoconhecimento.

A cena que segue é de Elisa, adulta na casa de Luis em Segóvia, que, ao acordar, diz que não pode fazer barulho, que se fizer barulho perde o jogo. Assim, sai silenciosamente do quarto e abre uma porta, que já não é mais da casa de Segóvia e sim da sala da casa de Madri, onde passou a infância. Em uma espécie de sonho, vê a família reunida na sala, e, adulta, sorri para ela própria, criança. Nessa cena Saura mescla sonho e imaginação. Elisa acorda e já não está mais sonhando, mas aparentemente está, porque aparece em outro cenário, vendo-se como criança. Partindo do pressuposto de que o foco do filme está muito mais nos aspectos existenciais dos personagens do que na trama, Saura estaria representando a imaginação de Elisa no momento em que ela acorda. Concordamos com José Carlos Avellar (1981), que afirma que a cena em que Elisa adulta encontra a Elisa menina nos apresenta um sentimento impossível de ser sentido sem o cinema. Para ele, essa cena representa um tipo de emoção especial que qualquer pessoa tem diante de uma foto antiga, em que apareça jovem e sorridente – vivendo de modo radical a experiência de encontrar-se diante do que foi outrora (AVELLAR, 1981). Os recursos que tipificam a linguagem cinematográfica permitem, assim, a Saura captar a imaginação dos personagens, construindo uma narrativa em que o que importa é representar os conflitos psicológicos dos seus personagens – seus medos, angústias, sonhos e lembranças. As fronteiras entre sonho e realidade frequentemente se dissipam e representam desta forma o imaginário fragmentado de seus personagens, que devaneiam, dormindo ou acordados. Avellar (1981) lança outra possibilidade para a troca de vozes, se pensarmos numa visão mais realista, a explicação satisfatória seria que Luis escreve um livro autobiográfico e toma a crise do casamento da filha como um dos temas, e Elisa lê parte desse relato. Não descartamos essa possibilidade, mas preferimos as apontadas anteriormente porque estariam mais próximas à maneira de escrever de Saura, que, por vezes, se utiliza das matizes do surrealismo, o que inclui os sonhos, imaginações e mundo interior dos personagens.

Em seguida, no pensamento de Elisa, na casa de Madri, Luis se arruma para ir embora, sem explicação, abandonando Ana (a esposa) e as filhas (Elisa e Isabel). E, novamente, com voz masculina, Elisa conta sobre a fuga do pai: diz que quando tinha nove anos, o pai havia saído de casa para sempre, e que nada havia falado nada para ninguém. Antes de ir embora, porém, havia ido ao quarto das filhas para se despedir: Isabel estava dormindo, mas ela estava acordada. Disse que ia dar um passeio; mas nada levou, não deixando nenhumbilhete ounenhuma pista de onde podia estar. Simplesmente sumiu silenciosamente.

A sequência mostra Ana reconhecendo um corpo para saber se era de Luis. A narração continua com voz de homem (Luis), falando de Elisa. Ela lembra das fotos do pai rasgadas na lixeira e se dá conta que de alguma forma o seu pai havia morrido. Lembra que ficou triste e que a irmã chorou desconsoladamente. Em suas lembranças, cita que separação e divórcio[[1]](#footnote-2) eram coisas que se ouviam na escola, mas eram coisas que não aconteciam. A mãe começou a trabalhar e chegava tarde a casa. No fundo, revela Elisa que, embora a mãe não admitisse, preferia ter encontrado Luis morto para se sentir livre e fazer o que tinha vontade, para começar uma nova vida que desejava, mas que não conseguia enquanto ele estava vivo.[[2]](#footnote-3)

Na sequência da narrativa do filme, Elisa vai à cidade telefonar para Antonio (seu marido) para avisar que ficará na casa do pai por dez dias. Ele insiste em acompanhá-la, mas ela diz que prefere ficar sozinha. Ao voltar para casa, ela e o pai preparam o almoço e conversam sobre a solitária vida de Luis e sobre o que ele escreve no diário. Luis revela que escreve sobre si próprio, como se fosse uma autobiografia. Elisa pede para ver os textos; em princípio, Luis concorda, mas depois desiste, dizendo que precisa revisá-los antes de mostrá-los.

Na cena seguinte, Luis e Elisa chegam de carro à escola onde ele ensina literatura para meninas, grande parte delas órfãs. Enquanto descem as escadarias da escola, Elisa pergunta ao pai porque ela havia estudado em escola de freiras; ele responde que havia sido ideia de Ana (mãe de Elisa). Encontram Soror Trinidad (freira do colégio) e Luis lhe apresenta a filha. Enquanto caminham até a sala de aula, várias meninas passam correndo pelos corredores e Elisa comenta com Soror Trinidad que quando ela estudava em colégio de freiras, todas as crianças andavam em fila e que não podiam sair da linha. Soror Trinidad responde que as coisas haviam mudado. Elisa complementa que à noite tinham que dormir com os braços cruzados para evitar as tentações. Em seguida, Luis e a filha entram na sala de aula. Ele apresenta Elisa às meninas e diz que ela vai ajudá-lo a ensaiar a peça *El gran teatro del mundo,* de Pedro Calderón de la Barca: uma das alunas representará o Autor Soberano e Elisa representará O mundo.

Terminado o ensaio, a próxima cena mostra Elisa, já em casa, lendo os textos do pai, sem que ele soubesse. Logo em seguida, Saura mescla uma cena em que Elisa e o pai leem um livro juntos: Elisa lê uma parte, em inglês, e Luis segue lendo em espanhol. Na sequência, Luis anda pelo escritório, muito pensativo, e em seguida aparece novamente a cena em que Elisa lê os textos do pai: “Conforme ia me afastando de Antonio... percebia que não podia voltar mais... para o homem que havia passado sete anos da minha vida. Eu fui embora... e agora sei que não vou voltar mais” (SAURA, 1977). Trata-se do mesmo texto do início do filme, só que agora lido por Elisa, com sua própria voz. Na verdade, Elisa está lendo um texto sobre ela, mas escrito pelo pai.

Considerando que este texto é o mesmo lido na abertura do filme com a voz de Luis, podemos sugerir, novamente, o uso da metaficção – ou seja, o texto é escrito pelo autor (Luis) e interpretado por Elisa – como personagem. Na sequência, Elisa ouve a buzina do carro do pai e rapidamente guarda os textos que lia e o espera sentada na mesa, onde terminava um trabalho de colagem de fotos de revista em uma cartolina. Luis entrega uma carta de Antonio (marido) para ela, na qual ele diz estar preocupado porque ela parecia distante e perguntava por que ela não lhe contavao que estava acontecendo. Depois de ler, Elisa amassa a carta e volta a trabalhar nas colagens.

Luis se senta com a filha e os dois conversam sobre a vida conjugal de Elisa, que revela perceber o quanto Antonio se afastou da sua vida. Ela diz achar estranho viver tantos anos com uma pessoa e ao final perceber que não a conhece realmente; ainda assim, não tem coragem de se separar. Luis comenta que essas situações sempre nos destroem e, que vistas de fora, as coisas não são assim, tão dramáticas. Aconselha que Elisa pense duas vezes antes de tomar uma decisão. Depois de aconselhá-la, comenta que o passado, às vezes, tem mais força do que pensamos, por mais que tentemos destruí-lo. Esse comentário sobre a força do passado pode ser uma referência sobre o próprio passado do protagonista que fugiu de casa para viver sozinho em busca de sua identidade individual, aparentemente para escapar da convivência familiar, e que, já na velhice, solitário e doente, parece carregar a culpa pela dor que causou à mulher e às filhas quando as abandonou. Também há grande possibilidade de ser uma referência ao passado associado à guerra civil espanhola, que marcou terrivelmente a população da Espanha e deixou marcas presentes na atualidade.

Na continuação da cena, Elisa revela que havia se enganado com Antonio e que eles não se entendiam bem, e que ela não suportava a “necessidade idiota” de ele impor a sua vontade, sempre, como se Antonio tivesse que se afirmar o tempo todo. Comenta que sempre soube que não ficariam juntos e que mentia para si própria, porque sempre tinha medo de enfrentar algumas coisas, mas que era hora de mudar e começar uma nova vida.

Ainda na mesma cena, Elisa comenta que Antonio não era fiel e conta para o pai que o marido a traía com Sofia, sua melhor amiga. Diz que descobriu através de um telefonema anônimo, no qual, em princípio, não acreditou, mas que entendia a atração de Antonio por Sofia: ela era muito bonita. Comenta que levou um tempo para reagir:

[...] Me joguei na cama e fiquei lá... em silêncio. Meu mundo caiu. Em um instante entendi o fracasso... de uma relação que nunca havia dado certo. Não sabia o que fazer. Sofia, minha amiga. Comecei a pensar que era uma brincadeira, ou mentira. Saí de casa e andei pela rua, em choque. Não sabia o que fazer. Acho que nessas horas... ficamos mais conscientes de nosso desespero. Fui a uma loja... e comprei uma bobagem, uma coisa inútil que... logo joguei no lixo. Só sabia que não podia voltar para casa sem saber o que faria. E se fosse mentira? Há pessoas capazes de fazer essas coisas. Me sentia sozinha, muito sozinha [...] (SAURA, 1977).

Elisa toma coragem e vai à casa de Sofia para falar com ela e a encontra morta. Na próxima cena, Antonio chega à casa de Luis para encontrar Elisa. Os dois saem no carro de Antonio para conversar. Luis comenta para si próprio que é possível “vivermos muitos anos com uma pessoa e no final nos darmos conta de que não a conhecemos”. Elisa já havia feito esse comentário; agora Luis o repete e complementa que a vida nos desgasta e nos envelhece. Não sabemos neste ponto se a história sobre Sofia é fruto da imaginação de Elisa; ela se encaixaria na narrativa, entretanto, para compreendermos a evolução do percurso psicológico de Elisa – partindo da crise do casamento e da suposta traição até o estado atual, em que se encontra vivendo com o pai e disposta a começar uma nova vida.Ainda na cena anterior, quando Luis comenta para si próprio um texto já falado por Elisa e há novamente troca de vozes, mantemos as três possibilidades que mencionamos anteriormente: dois personagens fundidos em apenas um; uso da metaficção e a versão de que Elisa lê o livro do pai, que escreve sobre ela.

Na sequência, dentro do carro indo em direção à casa de Luis, Elisa e Antonio têm uma conversa difícil, que finaliza o relacionamento do casal. Depois de romper com Antonio, Elisa sai caminhando pelo campo até a casa do pai. A cena no espaço fechado, dentro do carro, de acordo com Santiago García Ochoa (2008), representa o bloqueio sentimental de Elisa. Por outro lado, sair do carro e caminhar pelo campo confirma sua intenção de se desprender de todas as ataduras que a unem ao mundo exterior para seguir os passos do pai (GARCÍA OCHOA, 2008).

Na cena seguinte, Elisa tira uma máscara do rosto, parecendo, em princípio, que está tirando a própria pele. Depois, veste-se como se fosse para uma festa, se maquila, toma uma dose de bebida, vai até o escritório do pai, desliga a música que ele está ouvindo e caminha até a pedra onde aconteceu o “crime da viúva”. Joga a bebida em cima das flores de plástico que estão ao lado da pedra e recita o poema de Garcilaso de la Vega: “¿Quién me dijera, Elisa, vida mía, cuando en aqueste valle al freco viento andábamos cogiendo flores, que había de ver, con largo apartamiento, venir el triste y solitario dia que diese amargo fin a mis amores?” (SAURA, 1977). A seguir, Elisa imagina uma sombra se aproximando por trás, se vira e vê Antonio, que a atinge com vários golpes de faca, matando-a. Seguindo-se a essa cena em que Elisa se imagina no lugar da viúva assassinada, começa uma cena que mostra o sonho de Luis com carcaças de animais. Na próxima cena, Luis está caminhando sozinho pelo campo e refletindo sobre a liberdade que sentia depois de ter passado a noite em claro escrevendo e pensa que gostaria de prolongar aqueles momentos de plenitude, quando se sentia realmente vivo. Entendemos que Luis escreve como forma de exorcizar os pensamentos negativos sobre dor e morte, como uma catarse para sublimar a angústia e sofrimento. De repente, Luis sente uma dor, a dor que não sentia há algum tempo. Vemos então seu médico saindo depois de atendê-lo em sua casa, quando Luis fica sabendo que precisa ir para o hospital fazer alguns exames. Na sequência, Elisa vai dar aula no lugar do pai. Na escola, as alunas encenam, com Elisa agora, a peça *El gran teatro del mundo*. Ao voltar para casa, Elisa não encontra o pai na cama, onde o deixou. Preocupada, sai para procurá-lo e o encontra morto, perto da pedra onde a viúva havia sido assassinada.

A cena final mostra Elisa no escritório de Luis, escrevendo as memórias, que agora são narradas com a voz da própria Elisa:

Fazia anos que não via meu pai. Na verdade não senti muito a sua falta. Quase nunca escrevia para ele. Apenas alguns cartões postais para dizer que estava bem. E que Antonio e eu mandávamos um beijo carinhoso. Me entristecia a idéia de vê-lo doente... recuperando-se de uma recente cirurgia. A doença do meu pai coincidiu com a crise no meu casamento. Bem, com uma das crises. Quando recebi o telegrama de minha irmã Isabel... me avisando sobre a doença do papai... e depois do telefonema angustiado da minha família... foi que me dei conta da gravidade da situação... e da necessidade da minha presença em Madri. Olhe o egoísmo humano. Finalmente encontrei... uma desculpa para ficar fora de casa alguns dias... e refletir calmamente sobre minha situação. Conforme ia me afastando de Antonio... percebia que não podia voltar... para o homem com quem havia passado sete anos da minha vida. Eu fui embora, e agora sei, para não voltar mais (SAURA, 1977).

O filme termina com a mesma cena com a qual começa: o carro da família de Luis aproximando-se de sua casa. O texto da narração é o mesmo do começo do filme, só que agora a narração é sobre Elisa e feita por Elisa, diferente do começo do filme, que era sobre Elisa, feita por Luis. Assim como Elisa assumiu o lugar do pai na casa e no trabalho, também assumiu o livro autobiográfico que ele escrevia, retomando a sua própria história, agora contadasob a sua ótica – daí a mudança de foco no final do filme. Como observamos, o texto é, entretanto, exatamente o mesmo do início; Elisa retoma a obra de Luis, no mesmo ponto e da mesma forma, convertendo o texto em um argumento espiral. Finalizamos, retomando a ideia de que no filme o que importa não é a trama e sim como transformar em imagens as reflexões, sonhos e imaginações dos protagonistas, o que Saura faz, algumas vezes utilizando-se de elementos do surrealismo.

**2.2 O romance**

Se no filme *Elisa, vida mía* Saura narra os sonhos, a imaginação e os conflitos existenciais dos protagonistas com a mediação das imagens, no romance, com o mesmo título, ele se aprofunda no mundo interior dos protagonistas, detalhando o perfil psicológico dos personagens. Seguimos com a síntese do romance (2004), com o objetivo de evidenciarmos as semelhanças e diferenças em relação ao filme escrito em 1977.

O romance começa da mesma maneira com que o filme terminou: Elisa sentada na cadeira do pai no escritório, escrevendo com voz masculina sobre a vida de Luis: “Estaba *cansado*, se quitó las gafas y cerró los ojos” (SAURA, 2004, p. 5, grifo nosso). A narrativa segue com a descrição do dia da morte de Carmen, ocorrida perto da casa de Luis: “[...] observaba como la moto aparecía en la lejanía apretándose contra la tierra y aproximándose cada vez más [...]” (SAURA, 2004, p. 5). Diferentemente do filme, nesta passagem do romance, Saura descreve minuciosamente o dia do crime e a descoberta de que a mulher assassinada era Carmen. Neste ponto ainda não sabemos que ela havia sido namorada de Luis, mas o autor já revela a melancolia do personagem ao lembrar-se desse dia: “[...] Recordó que no fue de día, sino de noche cuando aquello sucedió, y que nunca hubiera imaginado que esa noche iba a ser un camino sin retorno que conduciría Carmen a la muerte […]” (SAURA, 2004, p. 6).

A narrativa segue com a descrição da paisagem e da estrada de terra que levava a Melque, povoado em que ficava a casa de Luis (a estrada que aparece no começo do filme). Em seguida, Saura descreve o carro da família, que já não é mais o mesmo carro que aparece no filme. É um carro que mostra sinais da modernidade, com cadeiras de couro e câmbio automático. Aqui Saura delineia a Espanha moderna, do século XXI, já que o romance é de 2004. Na próxima passagem, o autor traça as características físicas e psicológicas das filhas de Luis (ausentes no filme) e nos faz retomar a ideia de dois personagens se fundindo em um, quando Luis comenta: “Elisa era su preferida, y no porque fuera la mayor, que eso era circunstancial, sino porque *había algo en ella en lo que se reflejaba y reconocía. Y había algo en él que era de ella* [...]” (SAURA, 2004, p. 9, grifo nosso).

A próxima passagem mostra o aniversário de Luis, quando a família vai visitá-lo. Assim como no filme, a família chega à casa de Luis e ele não se encontra. No romance, porém, Saura descreve os pensamentos de Luis, que lembra que tinha que sair para comprar pão e vinho para receber a família. Na sequência, as duas irmãs (dentro do carro) observam a paisagem e conversam sobre o lugar. Isabel comenta que não viveria naquele lugar, enquanto Elisa, apesar não considerá-lo o mais acolhedor do mundo, achava-o atrativo. Ainda dentro do carro, Elisa pensa no pai e se pergunta sobre quais teriam sido as razões da sua fuga. Em seguida, ela se recorda da cirurgia do pai, quando o reencontrou depois de passados vinte anos de sua fuga; e se entristece por saber que irá encontrá-lo ainda sofrendoas sequelas da doença. E nesse momento imagina, assim como no filme, que a doença do seu pai coincidiu com uma das crises do seu casamento: “La enfermedad de su padre coincidió con la crisis de su matrimonio. Bueno con una de las crisis, porque Antonio y ella se llevaban mal, y estaba claro que así no podían continuar. El dolor de una separación definitiva le rompía el corazón y apenas le dejaba vivir […] (SAURA, 2004, p. 14). Ainda nessa parte, Elisa se recorda do telegrama da irmã anunciando a recaída do pai e decide ir à Espanha para vê-lo e, nesse momento, ela reflete sobre o egoísmo humano: “[...] Y lo que es el egoísmo humano: encontró al fin un pretexto para para alejarse de casa unos días, para recapacitar tranquilamente sobre su situación y para tratar de poner orden en sus sentimientos [...]” (SAURA, 2004, p. 14). Confirma-se a ideia da menor relevância da trama – no filme e no romance –, e a prioridade do aspecto psicológico dos protagonistas, já que nessa e na maior parte das passagens nos deparamos com as reflexões dos personagens – aqui, de Elisa sobre o egoísmo do ser humano e sobre seus sentimentos e sofrimento.

A família chega à casa de Luis, celebra seu aniversário e Elisa resolve ficar uns dias com o pai – livro e filme compartilham esta mesma passagem/cena. Entretanto, no livro, as descrições psicológicas dos personagens, da casa e da paisagem são muito mais minuciosas: “El coche cruzó el precario puente de tablones de madera que atravesaba el riachuelo, y dejando la arboleda se dirigió a un conjunto de construcciones de una sola planta cercada de piedra y mampostería [...]” (SAURA, 2004, p. 17). A descrição do interior da casa no livro (como também na representação pictórica do filme) sugere uma ideia de tristeza, abandono e melancolia: “[...] el color rojo avinagrado, almagre lo llamaban en Andalucía, un color que oscurecía las paredes, resaltando por contraste la luz que provenía de la ventana sin vidrillos ni cortinas [...]” (SAURA, 2004, p. 19).

Depois dessa passagem, destacamos um diálogo entre as duas irmãs, em que Isabel comenta que o pai havia rejeitado o telefone celular presenteado por ela no Natal:

[…] Ni siquiera tiene teléfono. Le regalamos para navidades un móvil, ¿Y sabes lo que dijo? ¿Y para qué quiero yo ese chisme? ¿Y que haces si te pones enfermo, sin teléfono y sin nadie en los alrededores?, le pregunté. ¿Sabes que me contestó? – Elisa se armó de paciencia. Nunca le habían gustado los acertijos, así es que le dijo que no, que no lo sabía –, Me contestó que era preferible morir solo que mal acompañado (SAURA, 2004, p. 21).

Essa rejeição mostrada pelo personagem corrobora com nossa suposição sobre o trauma de Saura em relação aos telefones, porque durante a guerra civil levavam as más notícias e anunciavam a morte de pessoas conhecidas.

Na sequência da trama, vemos que, assim como Luis reflete sobre a inutilidade de sua vida no filme e como escrever lhe serve de terapia, Elisa o faz no romance: havia trabalhado em várias coisas, algumas vezes ajudando o marido, viajando de lá para cá, acompanhando turistas em Paris, mas considerava que essas atividades só tinham servido para ganhar dinheiro e passar o tempo. Sentia-se inútil e vazia. A única coisa que a deixava bem consigo mesma era escrever, porque servia para se conhecer melhor. Essa reflexão de Elisa é logo depois contraposta pela de Luis, que valoriza a profissão que escolheu, a de professor: “[...] tenía que reconocer que él había tenido la suerte de dedicar una parte de su vida a la enseñanza, un trabajo que le gustaba y satisfacía” (SAURA, 2004, p. 23). Personagens com ofício de escritor, professor ou ligados à arte ou similares já haviam aparecido em outros filmes de Saura: um jornalista no romance *Esa luz* (1998); um bibliotecário em *El sur* (1992); atores em *Ay, Carmela* (1990); um poeta em *La noche oscura* (1989); um professor universitário em *Los zancos* (1984), assim como em *Elisa, vida mía* (1977)[[3]](#footnote-4) ; uma escritora em *Antonieta*(1982); um autor-ator-espectador em *Dulces horas* (1981); um diretor de teatro em *Los ojos vendados* (1978); um editor em *La prima Angélica* (1974) e os jogos teatrais da trilogia flamenca e em outras obras (SÁNCHEZ VIDAL apud RUIZ VEGA, 1999).[[4]](#footnote-5)

Na sequência do romance, destacamos o momento em que Elisa entra no escritório do pai e lê o seu diário (autobiografia). No filme, a leitura do texto se refere a um homem, que se queixa do cansaço de alguém que não havia chegado a lugar algum, que não podia dizer que sehavia enganado. No romance, Elisa lê um texto semelhante ao lido no filme, só que se refere a uma mulher: “[...] No podía decir que vivía engañada, porque ella misma había participado en el engaño […]” (SAURA, 2004, p. 34). No romance, Elisa fica intrigada com o texto que acaba de ler porque se refere a uma mulher e ela pensa que essa mulher podia ser ela.

Em seguida, Saura descreve as reflexões de Luis durante a comemoração do seu aniversário. A família o havia avisado que iria vê-lo para comemorar o aniversário. Ele havia tentado fazer que desistissem, mas não conseguiu: “[...] Le horrorizaban los cumpleaños, las navidades, las bodas y los entierros, y trataba de evitarlos. Pero esta vez no podía decir que no. Al fin y al cabo era su familia […]” (SAURA, 2004, p. 39). Essas reflexões oferecem duas interpretações: a primeira é que sublinham o caráter melancólico de Luis, ou seja, a opção pela vida solitária em repúdio à vida social; a outra reafirmaria a hipótese de uma narrativa centrada no aspecto psicológico dos personagens, com a trama funcionando mais como pano de fundo para mostrar seu percurso existencial – suas relações, seu conflitos psicológicos, pensamentos, devaneios e sofrimento.

A sequência, como já mencionamos, segue o roteiro do filme. Assim, continuamos nossa análise a partir do momento da partida da família e da permanência de Elisa com o pai. Com a partida da família, Elisa e Luis saem pelo campo para um passeio. Interessa-nos aqui mostrar as descrições da paisagem e como ela se articula com o aspecto psicológico dos protagonistas, além da descrição da descoberta do crime de Carmen. Lembramos que o filme trata mais vagamente do “crime da viúva”, enquanto no romance Saura explicita que se trata da morte da ex-namorada de Luis, e que, por vezes, a lembrança da cena desencadeia a melancolia do protagonista.

Na descrição das paisagens, verificamos que Saura valoriza o campo, corroborando com nossa análise do capítulo II, que associa campo-cidade-melancolia e confere ao campo características positivas: “[...] Elisa respiraba con delectación el aire fresco del campo, y mientras caminaba al lado de su padre contemplaba el ancho paisaje que se extendía frente a ella […]” (SAURA, 2004, p. 65). Na descrição da descoberta do crime de Carmen, Luis comenta que uma manhã estava fazendo uma caminhada e viu um vulto no caminho e, quando se aproximou, percebeu que era uma mulher e que ela estava morta – assassinada a facadas. Destacamos dessa passagem duas referências. A primeira é sobre a reação de Luis, que é diferente do filme, pois no romance ele reconhece a mulher como Carmen, uma professora da escola em que ele trabalhava, e mais tarde sabemos que era sua ex-namorada:

[…] Me quedé paralizado, porque pensé que el asesino estaba rondando por ahí y podría matarme a mí también. Luego, más tranquilo, al ver que estaba yo solo en el camino, me fijé en ella. Me dio un vulco el corazón cuando caí en la cuenta que de que la conocía: se llamaba Carmen Alvarado y era maestra en la escuela en donde daba clases […] (SAURA, 2004, p. 67).

A segunda é a reação de Elisa – o que ela pensa enquanto o pai conta a história de Carmen: “¡No podia ser! ¡Había visto esa imagen brutal antes! Antonio abalanzándose sobre ella con un cuchillo en la mano” (SAURA, 2004, p. 67). Retomamos nossa hipótese de metaficção, aqui de uma forma diferente, pois Saura parece se comunicar com *Carmen*, romance de Prosper Mérimée (1845) adaptado para uma ópera por Bizet (1875). Estelivro narrao amor de Don José por Carmen, uma mulher inconstante, que é morta pelo amante. Elisa se vê no lugar de Carmen no momento em que Luis conta a história e, um pouco mais adiante no romance, quando conta para o pai que o marido a traía com Marta, sua melhor amiga, que ela considera como uma Carmen moderna.

Na sequência, há uma passagem não compartilhada pelo filme. Elisa e o pai conversam e ela pergunta se ninguém o havia perturbado durante a noite na casa, que tinha ares de abandonada. Ele comenta que uma única vez, em uma noite de inverno, em que ventava muito e fazia um frio intenso, um homem batera na janela. Era um homem que havia se perdido e pedia abrigo. Luis o acolheu, emprestou-lhe roupas porque as roupas dele estavam molhadas, voltou a dormir e sonhou com o homem. A descrição do sonho nos interessa porque apresenta traços de surrealismo, e, como mencionamos no Capítulo I, Saura, apesar de possuir uma maneira muito própria de narrar seus filmes e romances, deixa transparecer, às vezes, a influência de Buñuel em algumas cenas/passagens de *Elisa, vida mía* (filme e romance):

[…] Recuerdo que soñé que ese hombre se alejaba de espaldas perdido en medio de una ventisca, apenas avanzaba, porque el viento se lo impedía. Se detuvo agotado para tomar fuerzas y entonces vi que ese hombre perdido en la inmensidad de la nieve y a punto de morir helado era yo. Me desperté, y efectivamente, estaba aterrado de frío, porque las mantas se habían caído al suelo (SAURA, 2004, p. 73).

Na passagem seguinte, Elisa se pergunta o que está fazendo ali, em um quarto sem a mínima comodidade – longe de tudo, sob uma luz amarelada e fraca, que impossibilitava a leitura na cama, costume a que Elisa se havia habituado para conciliar o sono. Sentiu-se desolada por não ter calculado melhor os inconvenientes de sua estada num lugar tão afastado de tudo e de todos. Já mencionamos anteriormente que a visão de Elisa sobre viver no campo se alterna: sua *persona* urbana, que vive em Paris, se assusta com a precariedade da vida campestre; entretanto, a vida rural a conforta também, afastando-a dos problemas da cidade e da vida conjugal, e gradualmente ela vai se reconciliando com o campo.

O segundo capítulo se inicia com um sonho de Luis em que aparecem cavalos esquartejados, cenas que analisaremos no capítulo IV, no qual trataremos de memória e história porque as associamos aos horrores da guerra civil espanhola. Depois desse sonho, Saura narra a fuga de Luis, o sofrimento de Ana (sua esposa) e de suas filhas. Em seguida, a relação entre melancolia de Elisa e as músicas de Rameau e Erik Satie e associação dessas músicas com a volta de Elisa à infância. O segundo capítulo é particularmente fiel ao filme. O que acrescentamos na nossa análise é a descrição de Ana, esposa de Luis, ausente no filme. Era uma mulher que representava o protótipo de mulher burguesa, se vestia muito bem, usava jóias discretas e cuidava muito bem do cabelo e da pele. No romance também há um comentário sobre Ana inexistente no filme. Depois de superada a separação, Ana tornou-se administradora do negócio familiar e secasou novamente.

Uma outra passagem do romance, inexistente no filme, é a reflexão de Luis sobre como gostaria de escrever: “[...] hubiera gustado escribir como si fuera una salmodía, una interminable fuga de Bach, o como los monjes y santones que repetían una y otra vez las mismas frases, yendo y viniendo, retomando lo dicho retorciéndole hasta el infinito […]” (SAURA, 2004, p. 92). Complementa que gostaria de escrever deixando-se levar pela imaginação, por algumas imagens e por algumas recordações, mas sempre se entregando a esse fluir de palavras e de frases que às vezes surgiam na cabeça como uma explosão. Gostaria de escrever sem se arrepender das repetições e reiterações. Ao contrário, pensava que essas repetições correspondiam aos estranhos mecanismos do seu pensamento, em que as imagens e textos apareciam e desapareciam como se fossem salmos. Essa passagem corrobora nossa análise, que identifica elementos do surrealismo na obra de Saura, pois se refere à escrita associada aos mecanismos do pensamento, uma das características do surrealismo.

O romance segue com a descrição da viagem de Luis, de Madri a Melque, com registros de seus pensamentos, que inicialmente refletem sobre a agonia de viver na cidade de Madri. Depois segue com Luis refletindo sobre religião e sobre a Bíblia. Na sequência, Luis se lembra da curiosidade das meninas do colégio religioso no primeiro dia de aula: “[...] las niñas le miraban con ojos curiosos, como diciendo: a ver qué nos va a enseñar este tipo que viene de la capital [...]” (SAURA, 2004, p. 102). Depois dessa passagem, a narrativa continua com o telefonema de Elisa para Antonio (seu marido) – no romance, o telefonema é dado pelo celular: “[...] Elisa caminaba por el recinto de la finca con el móvil pegado a la oreja […]” (SAURA, 2004, p. 103). Enquanto falava com Antonio, admirava o campo, e ao desligar o telefone estava decidida a terminar a relação: “[...] Iba a emprender una nueva vida sin Antonio, empezando de cero [...]” (SAURA, 2004, p. 104).

Depois dessa passagem, temos o almoço de Elisa e Luis, quando conversam sobre o assassinato de Carmen e Luis confessa que ela havia sido sua namorada (no item 3.1 deste capítulo analisaremos a relação entre Luis e Carmen). Também dialogam sobre o livro que Luis escreve, assim como na cena do filme. A seguir, pai e filha vão ao colégio onde Luis dá aula e Elisa participa do ensaio da peça *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca. Em uma passagem posterior, depois de alguns diálogos entre Luis e Elisa, em que eles discutem sobre literatura, cinema e artes, Luis começa a contar um sonho para Elisa, em forma de literatura: “[...] Iba caminando por el borde del abismo, un filo de obsidiana cuyas laderas se desplomaban perdiéndose en la brumas que ocultaban la deseada llanura [...]” (SAURA, 2004, p. 137).

Na próxima passagem do romance – cena inexistente no filme –, Luis conta um sonho para Elisa em que encontra um colega da escola pós-guerra onde havia estudado, que remete Luis às lembranças da guerra civil. Em seguida, em uma longa conversa com o pai, Elisa conta para ele que Antonio a traía com sua melhor amiga. No terceiro capítulo, Elisa e Antonio se encontram, e, assim como no filme, eles saem de carro e rompem a relação. Depois, também como no filme, Elisa tem um ataque histérico, para, em seguida, arrumar-se, maquilar-se e sair em direção à pedra, perto de onde acontecera o crime. Lá, recita o poema de Garcilaso de la Vega que deu origem ao seu nome e que também deu origem ao nome do filme e romance, e que faz menção ao final de seu relacionamento:

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,

cuando en aqueste valle el fresco viento

andábamos cogiendo tiernas flores,

que había de ver, con largo apartamiento,

venir el triste y solitario día

que diese amargo fin a mis amores? (SAURA, 2004, p. 196).

A sequência é bastante fiel ao filme. Elisa, perto da pedra, novamente se imagina assassinada por Antonio. Na passagem seguinte, Luis se sente mal e começa a refletir sobre a vida e sobre seus próprios pensamentos. Preocupava-o seus pensamentos serem os mesmos de sua adolescência, quando se perguntava o porquê da vida e por que ele estava ali. Conclui que o tempo havia passado, mas os pensamentos eram cíclicos; havia voltado ao romantismo da juventude, dando círculos ao redor dos mesmos pensamentos. Via-se refletido na filha, com a diferença da idade e da experiência, e pensava que já havia passado por problemas pelos quais ela ainda passaria. Mais uma vez vemos a possibilidade de fusão de dois personagens em um pela reflexão de Luis, acima comentada.

No final do IV capítulo, o romance segue com as lembranças de Elisa sobre a internação de Luis para ser submetido a uma cirurgia. Em seguida, já no V capítulo, Luis sonha com morte de animais novamente. Na sequência, sente-se mal e Elisa vai para o colégio no lugar dele para a representação da peça *El gran teatro del mundo* com as alunas. Quando volta, encontra o pai morto, perto da pedra onde acontecera a morte de Carmen.

O filme termina com a morte de Luis, mas a última parte do romance, intitulada *A modo de epílogo*, mostra as reflexões de Elisa, que decide viver na mesma casa onde seu pai havia vivido e contar a história de outra maneira – a *sua* maneira. Além de morar na mesma casa e gostar de viver isolada como o pai, Elisa também gostava de dar aulas para as alunas do colégio religioso, cargo que também herdou do seu pai. Estava disposta a contar a sua história e a do seu pai, mas que não era rigorosamente certa, porque havia muito de inventado e de imaginado. Mais uma vez entendemos que fica sugerida a hipótese da importância da representação do mundo interior dos personagens, pela confirmação acima de que imaginado e vivido frequentemente se fundem.

A intenção era que a história nunca terminasse, entre outras coisas porque ela não se propunha a terminá-la: sua ideia era deixar um final aberto. Como o pai, Elisa tinha vontade de produzir textos repetitivos, como uma salmodia ou como uma interminável fuga de Bach com suas variações. Também gostaria de compor música, pintar um quadro, escrever um romance, mas conhecia suas limitações. Sentia-se mais segura escrevendo à sua maneira, sem se pretender a nada importante, e com a liberdade de não ter que dar explicações a ninguém nem cumprir outra obrigação que não fosse a de passar o tempo recriando uma parte de sua vida. Assim, sentada na mesa que fora de seu pai, começou a escrever com voz masculina sobre a vida dele: “[...] Estaba cansado, se quitó las gafas de présbita, apoyó la cabeza entre sus manos y cerró los ojos […]” (SAURA, 2004, p. 250).

**3. BREVES NOTAS SOBRE POLIFONIA E INTERTEXTUALIDADE**

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo por outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constroi a sua obra com referência a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexo e sentido deste texto/imagem. (BARROS; FIORIN, 1999).

Mikhail Bakhtin desenvolveu o conceito de polifonia em *Problemas da poética de Dostoiévski.* A partir do estudo de Dostoiévski, ele concebe a literatura como um tipo especial de linguagem que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros discursos, acreditando mesmo que o romance funciona como um *órgão* de percepção. É através do literário, que ele vai apreender o conceito de vozes e instituí-lo como princípio arquitetônico da prosa romanesca. Bakhtin afirma que os elementos históricos, sociais e linguísticos atuam de forma decisiva no cerne da personalidade do indivíduo e se manifestam de forma dialógica em seus discursos. Também afirma que todo discurso, por mais simples que seja, está inevitavelmente permeado de inúmeros discursos de natureza social, cultural e ideológica. A esta propriedade intrínseca dá se o nome de “dialogismo”, visto que sob este ponto de vista nenhum discurso pode ser erguido sob a forma de um verdadeiro monólogo, mas está perpassado de outras vozes e textos.

Julia Kristeva retoma Bakhtin, e afirma que, para se tornarem dialógicas, as palavras precisam encontrar outra esfera de existência: precisam tornar-se discurso. Assim, o dialogismo bakhtiniano designaria a escritura, ao mesmo tempo, como subjetividade e comunicatividade ou, melhor dizendo, como intertextualidade -, na definição de Kristeva. Dessa forma, o dialogismo bakhtiniano ou a intertextualidade de Kristeva pode ser definido como uma interação textual que se produz no interior de um só texto e que permite entender as diferentes sequências ou códigos de uma estrutura textual precisa como também de transformações de sequências ou de códigos tomados de outros textos. Para o leitor, que é sujeito cognoscente, a intertextualidade é uma noção que se tornará índice da maneira de como um texto lê a história e se insere nela.

A partir dos termos *dialogismo* de Backtin e *intertextualidade* de Kristeva, Genette propõe um novo termo: *transtextualidade*, como tudo que coloca o texto em relação, manisfesta ou secreta com outros textos, redefinindo intertextualidade. Ele utiliza o termo de Kristeva como paradigma terminológico, mas o define de forma restritiva como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente e o mais frequentemente como presença efetiva de um texto em outro. A partir dos conceitos apresentados sobre o desdobramento do dialogismo em intertextualidade, feito por Kristeva e do desdobramento do conceito de intertextualidade redefinido por Genette a partir do conceito de Kristeva, elaboraremos nossa análise sobre polifonia e intertextualidade em *Elisa, vida mía* (filme e romance).

Consideramos que o filme (1977) e o romance (2004) *Elisa, via mía* foram escritos de maneira polifônica, ou seja, nestas obras, se entrelaçam a poesia, o teatro, a música e a fotografia. Sánchez Vidal afirma que Saura desenvolveu seu trabalho em forma de quadrilátero: “[...] Uno de los lados de este *ring* creativo es la fotografía, otro el cine, el tercero la música y el cuarto la literatura (enunciados por orden de aparición) (SÁNCHEZ VIDAL, apud RUIZ VEGA, 1999, p. 80). Em *Elisa, vida mía*, filme (1977) e romance (2004), Saura conseguiu reunir em um só texto todas essas formas de expressão artística. Nesta parte do trabalho, buscaremos identificar como essas linguagens se articulam na produção de Saura e, mais especificamente, com a melancolia que a permeia.

Em relação à *Égloga I*, de Garcilaso de la Vega, o próprio Saura confessa ter lido essa poesia quando era estudante, em um livro didático sobre literatura espanhola. Anos depois, relendo Garcilaso de la Vega, se interessou pelo mistério e pela dor reflexiva de uma paixão não correspondida apresentados na *Égloga I*: “[...] Total, que ese fue el primer impulso para escribir el guión. Uno se sorprende al ver cómo por los caminos más inesperados: una imagen, un sueño, un recuerdo, un poema, un cuadro..., se puede organizar el andamiaje de una obra de teatro o de una película” (SAURA, 2004, p. 79).

Na citação anterior, Saura afirma que essa poesia foi fonte de inspiração para começar a escrever o roteiro do filme *Elisa, vida mía* (1977). Trata-se de uma poesia triste, sobre amor não correspondido, e seria uma fonte apropriada de inspiração para a atmosfera de melancolia de *Elisa, vida mía* (filme e romance). Os estudos sobre a melancolia amparam essa possibilidade, porque, entre outros fatores, ela também pode estar associada ao mal do amor, resultante de uma paixão não correspondida, ou da busca por um ideal amoroso impossível de atingir. Ambos levam ao desânimo, falta de apetite, tristeza, desconfiança, dúvida, etc.

No romance, quando ainda adolescente, Luis escreve uma poesia, também triste, impressionado por uma visita a um cemitério. Já adulto, se queixa por nunca ter escrito um poema como o de Garcilaso de la Vega:

[...] Él hubiera dado cualquier cosa por haber escrito un poema de Garcilaso de la Vega que le conmovía, de una belleza difícil de describir, pero que englobaba ternura, sentimiento, pasión y también tristeza:

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,

cuando en aqueste valle al fresco viento

andábamos cogiendo tiernas flores,

que había de ver, con largo apartamiento,

venir el triste y solitario día

que diese amargo fin a mis amores? (SAURA, 2004, p. 16)

Partimos dessa estrofe para analisar a atmosfera melancólica que Saura utiliza em *Elisa, vida mía*, filme (1977) e romance (2004), ao dialogar com este poema de Garcilaso de la Vega. Nele o pastor Salicio lamenta a infidelidade de sua amada Galatea, enquanto Nemoroso chora a morte de sua amada Elisa. Em outras duas estrofes é possível identificar tanto a infidelidade de Galatea como a morte de Elisa. A primeira estrofe que apresentaremos mostra a tristeza de Salicio, que, enganado por Galatea, pensa obsessivamente em morrer:

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?

Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?

¿Por quién tan sin respeto me trocaste?

Tu quebrantada fe, ¿dó la pusiste?

¿Cuál es el cuello que como en cadena

de tus hermosos brazos anudaste?

No hay corazón que baste,

aunque fuese de piedra,

viendo mi amada hiedra

de mí arrancada, en otro muro asida,

y mi parra en otro olmo entretejida,

que no s’esté con llanto deshaciendo

hasta acabar la vida

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo (GARCILASO, [1531-36], 2003, p. 42).

Na próxima citação, retomamos a estrofe citada no filme e também no romance, porém preferimos complementá-la para expor a profunda tristeza e solidão de Nemoroso, após a morte da amada Elisa:

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,

cuando en aqueste valle al fresco viento

andábamos cogiendo tiernas flores,

que había de ver, con largo apartamiento,

venir el triste y solitario día

que diese amargo fin a mis amores?

cargó la mano tanto,

y a triste soledad me ha condenado;

y lo que siento más en verme atadado

a la pesada vida y enoja,

solo, desamparado,

ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa.

Después que nos dejaste [...] (GARCILASO, [1531-36] 2003, p. 45).

Para finalizar, discutiremos o intertexto com o texto de Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (1643-1645). Luis havia feito uma adaptação infantil dessa peça de teatro e a ensaiou com as alunas da escola onde lecionava. Nessa obra, Deus é o Autor Soberano que mantém contato com o Mundo e determina tudo o que deverá ser realizado:

– Ya sé que si el hombre pudiera elegir, nadie querría hacer el papel de *sentir* y *padecer*. Todos querrían hacer el papel de *mandar* Y *dirigir*, sin mirar, sin advertir que también eso es *representar*, aunque ellos piensen que es *vivir*. Pero yo, el Autor Soberano, sé bien qué papel hará cada cual mejor.

El Mundo cogió los papeles ue había sobre la mesa.

– Y ahora yo, el Mundo, voy a repartir los papeles que el Autor Soberano ha designado para cada uno, y les daré sus atributos. – Revisó los papeles y

seleccionó uno –. A ver….!Paquita! […] (SAURA, 2004, p. 243, grifo nosso).

O personagem Mundo tem duas portas como signo espacial, que funcionam como entrada e saída dos personagens e os signos verbais e não verbais: o berço, que metaforicamente se refere ao nascimento, e o sepulcro, que simboliza a morte: “[...] ya previno mi discurso / dos puertas: la una es la cuna / y la outra es el sepulcro” (CALDERÓN DE LA BARCA, apud NOGUEIRA, 1958, p.203).

Na adaptação infantil de Luis, o Autor Soberano define os papéis e o Mundo distribui e apresenta as características de cada personagem. A aluna designada para representar o rei recitou: “[...] Yo seré el Rey. Podré mandar, gobernar un país, tener honores....[...]” (SAURA, 2004, p. 243). O rei recebe púrpura e coroa, símbolos do poder e riqueza.

A escolhida para representar a formosura disse: “[…] –¡Qué maravilla! Yo seré la Hermosura humana. Se tontoneó por el escenario orgullosa y feminina […]” (SAURA, 2004, p. 244). Formosura recebe a beleza e as cores das flores, símbolos da vaidade feminina.

A aluna que representou o Rico, o todo poderoso, pediu riqueza e felicidade e recebeu tesouros – símbolo da riqueza. A que recebeu a ordem de ser lavradora e trabalhar de sol a sol para ganhar o pão, recebeu uma enxada e protestou, dizendo que não queria e questionou o papel: “[...] –¿Por qué yo tengo que hacer el papel de Labrador en esta comedia? ¿ Por qué no me dais el papel del Rey, o del Rico? ¿ Es que acaso son ellos mejores que yo, para que sea mejor su papel? […]” (SAURA, 2004, p. 246). O Autor Soberano respondeu:

[…] –Tú harás de labrador. A ti nada te he de dar, que haciendo de Labrador, sólo un azadón del Mundo recibes, y trabajas de sol a sol. Porque en esta *representación* cada cual tiene que hacer su papel. Y sólo es mejor aquel que haga BIEN su papel. Y no seránpremiados unos más que otros, que tanto si es rico, pobre, labrador o la Hermosura, cobrarán el salario cuando ho hayan merecido. ¡En este *Teatro del Mundo*, toda la vida representación es! (SAURA, 2004, p. 246).

*El gran teatro del mundo* (1643-1645)é uma peça que trata de nascimento e morte, como já comentamos: ''[…] Con música se abren a un tiempo dos globos: en el uno estará un trono de gloria, y en él el Autor sentado; en el otro ha de haber representación con dos puertas: en la una pintada una CUNA y en la otra un ATAÚD''(CALDERÓN DE LA BARCA, apud, NOGUEIRA, 1958, p. 211). Todos entram pela PORTA DO BERÇO, que simboliza o nascimento: ''Salen la Hermosura y la Discreción por la puerta de la cuna'' (CALDERÓN DE LA BARCA, apud NOGUEIRA, 1958, p. 211).

Uma voz representando a morte cobra de todos as boas ações, praticadas ou não: nesse momento, a porta que representa a morte, a do ataúde, é citada: ''[...] Canta una voz triste dentro, a la parte que está la puerta del ataúd''(CALDERÓN DE LA BARCA, apud NOGUEIRA, 1958, p. 215). Na sequência, o Mundo faz o papel da morte, que vem tirar, de todos, o que receberam, acabando assim a comédia da vida. Como pode ser observado, o tema da obra gira em torno da morte, assim como outros textos que citamos neste capítulo, por isso destacamos como mais um texto melancólico que Saura tomou emprestado de Calderón para representar a melancolia dos personagens Elisa e Luis.

**4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo do nosso estudo, tivemos oportunidade de constatar que a importante obra do cineasta e escritor Carlos Saura está, por um lado, profundamente inserida numa preocupação da cultura moderna, que encontra a sua expressão já no século XVI. Por outro lado, essa obra representa uma resposta criativa, um modo de manifestar, por meio da arte, os conflitos históricos vividos pela Espanha nos séculos XX e XXI. Em Saura vive a memória da guerra civil, da pós-guerra, e como experiência pessoal, a ditadura, a transição e a democracia. Para integrar essas duas visões, decidimos averiguar a maneira como a memória histórica dos séculos XX e XXI estava presente na sua criação fílmica e literária.

A propósito da intertextualidade e a polifonia, contamos com as contribuições de Bakhtin sobre polifonia e de Kristeva e Genette sobre intertextualidade. Partimos do conceito de dialogismo ou polifonia, desenvolvido por Bakhtin a partir do seu estudo de *Problemas da poética de Dostoiévski* e dos desdobramentos do conceito de dialogismo bakhtiniano em intertextualidade, feito por Kristeva; e de intertextualidade redefinido por Genette a partir do conceito de Kristeva, para elaboraremos nossa análise sobre polifonia e intertextualidade em *Elisa, vida mía* (filme e romance).

Sobre a relação intersemiótica de Saura (passagem da linguagem cinemática de *Elisa, vida mía* para a linguagem romanesca)-, verificamos que *Elisa, vida mía* (filme e romance) são textos de ficção, construídos através de *flashbacks* que resgatam o passado. Saura utiliza esta técnica para mostrar as lembranças dos personagens. Ao lançar mão de uma escrita intersemiótica, Saura adota técnicas representativas do cinema, da literatura, da pintura, da fotografia, do teatro, da pintura e música – tanto no filme, quanto no romance *Elisa, vida mía*, e através desse recursoSaura recupera a memória individual e coletiva, ao revelar uma memória oficialmente negada, que ele, através de sua arte multifacética leva aos cinemas e aos seus romances. Assim, as narrativas das duas obras compartilham a forma de *flash-back* - recurso mais tipicamente cinematográfico - que Saura também utiliza no romance, estabelecendo-se assim uma relação intersemiótica que possibilitou uma adaptação do filme para romance com alto grau de fidelidade.

Através do *flash-back* Saura, primeiramente no filme, em 1977, e posteriormente no romance (2004), apresentou as indagações, dúvidas, angústias e memórias do passado dos protagonistas. Também verificamos que Saura se vale da metaficção para revisitar a memória, tanto individual como coletiva/histórica. Este recurso funciona como instrumento de reconstrução do passado porque o cenário teatral funciona como metáfora visual dos seus arquivos,ou seja, um espaço imaginário depositário de recordações. Em *Elisa, vida mía*, a metaficção é marcada pela encenação do auto religioso *El gran teatro del mundo* pelas alunas do protagonista, que Saura utiliza como opção de um olhar auto-reflexivo sobre o passado.

Com a literatura, principalmente a do Século de Ouro Espanhol, Saura manteve diálogo com Garcilaso de la Vega, Baltasar Gracián, Cervantes, Francisco de Quevedo e Calderón de la Barca, apresentando, principalmente no romance, trechos ou comentários sobre a obra desses autores -, suscitando, quase sempre um traço de melancolia nas obras dos autores citados. Lembramos que o filme e romance retomam a história da *Egloga I* – de Garcilaso de la Vega, uma poesia triste sobre amor não correspondido, que teria sido uma fonte apropriada de inspiração para a atmosfera melancólica de *Elisa, vida mía* (filme e romance).

Finalizamos, evidenciando o caráter multifacético de Carlos Saura, considerando que *Elisa, vida mía*, filme (1977) e romance (2004) foram escritos de maneira intersemiótica, ou seja, nessas obras se entrelaçam literatura, teatro, música e fotografia, e Saura se valeu dessas expressões artísticas que ele conseguiu reunir nos textos do filme e do romance para revisitar a memória individual dos protagonistas que suscita a memória coletiva/histórica, que consideramos, representa a memória coletiva/histórica da Espanha e da sociedade que sobreviveu aos horrores da guerra civil espanhola.

**5. REFERÊNCIAS**

AVELLAR, José Carlos. *Elisa na hora do lobo* (1981). Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/Elisa_vida_mia.htm>. Acesso em: 10 maio 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luis. *Dialogismo, polifonia e intertextulaidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BEEVOR, Antony. *A batalha pela Espanha*: a guerra civil espanhola (1936-1939). Trad. Maria Beatriz de Medina. 2 ed. Rio de Janeiro: Record Ltda, 2007.

BUADES, Josep Maria. *Os espanhóis.* São Paulo: Contexto, 2006.

CALDERÓN DE LA BARCA*. Autos sacramentales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

COLMEIRO, José F. *Memoria historica e identidad cultural*. De la postguerra a la postmodernidad. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.

GARCÍA OCHOA, Santiago. El coche como metáfora de la relación de pareja en el cine de Carlos Saura. *Revista De Arte*, nº 97, p. 193-212, 2008. Disponível em: <http://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/1421> Acesso em: 09 junho 2018.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*: literatura en segundo grado. Trad. Célia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

HAMMERSCHMIDT, Claudia. Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares [On line]. I° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 1 al 3 de octubre de 2008, La Plata. Los siglos XX y XXI. Disponível em: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\_eventos/ev.319/e v.319.pdf Acesso em: 09 junho 2018.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Trad. Maria Margarida Barahona, Porto: Edições 70, 1999.

GARCILASO DE LA VEGA. *Poesía castellana completa.* Edição de Consuleo Burell. Madrid: Cátedra, 2003.

NOGUEIRA, Sônia Regina. *Os signos da representação teatral*: Calderón de la Barca. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000200041&script=sci_arttext> Acesso em: 09 junho 2018.

RUIZ VEGA, Francisco Antonio. *Goya en el cine de Carlos Saura*. *Alazet,* 11, p. 73-97, 1999. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=127541> Acesso em: 09 junho 2018.

SAURA, Carlos. *Elisa, vida mía*. (1977). Disponível em: <https://www.utorrent.com/intl/pt/downloads/win>

SAURA, Carlos. *Elisa, vida mía*. Barcelona: Galáxia Gutemberg/Círculo de Lectores, 2004.

*WEINRICH, Harald. Lete: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.*

***MISE EN ABYME* EN LA PELÍCULA EL SECRETO DE SUS OJOS**

**MARINHO, Ana Verônica Freire Monteiro dos Santos (PPGEL-UFPI)**

[anaveronicafreire@hotmail.com](mailto:anaveronicafreire@hotmail.com)

**COSTA, Margareth Torres de Alencar Costa**

**Universidad Estatal de Piauí- UESPI**

**Universidad Federal del Piauí- PPGEL**

[margazinha2004@yahoo.com.br](mailto:margazinha2004@yahoo.com.br)

La narrativa en abismo permite al lector o al el espectador, percibir el entrelazamiento de historias en una narrativa principal. El cine objetiva la multiplicidad de sensaciones a partir de las interpretaciones realizadas, anteriores al desenlace de la historia. Para que consigamos interpretar los fenómenos que nos son presentados, hace falta abrir las ventanas y percibir lo que está delante de los ojos, siendo esta la primera facultad que debemos desarrollar. El presente trabajo tuvo como objetivo identificar la presencia de la *mise en abyme* en la película *El Secreto de sus Ojos* (2009), donde percibimos diversos artífices para la construcción fílmica, en que la representación cinematográfica se valió de manera simples, pero con pequeñas dosis de profundidad en la ambientación, para que puntos que pasan desapercibidos por el espectador se tornasen elementos de en la historia, como analista que percibe en los mínimos detalles que la escena no se produjo como aparenta ser. Para esta investigación llevamos en consideración los estudios hechos sobre intersemiosis de Santaella (2007), Avelar (2007), Plaza( 1987) sobre cinema para análisis del objeto de estudio. Se observó en el transcurrir de la narrativa la presencia de otras narrativas que componían la trama principal lo que comprobó la presencia de la mise en abyme en el secreto de sus ojos y que con el pasar de los años fue retomada a fin de intentar poner un punto final en las relaciones e indagaciones construidas hace años por los personajes principales, a fin de evidenciar que para cada palabra dicha, para cada historia hay un recuerdo que no se puede huir y que las imágenes dicen más de lo que se imagina, pues los ojos todo ven, donde no se puede esconder lo que está por detrás de meras palabras.

**PALABRAS- CLAVES**: Mise en Abyme. *El Secreto de sus Ojos.* Texto fílmico. Juan José Campanella

**INTRODUCCIÓN**

El presente estudio analiza la película *El Secreto de sus Ojos* de guión y dirección de Juan José Campanella, donde se buscó identificar en esta los artífices utilizados en el campo fílmico, llevando al espectador a sumergir en la historia principal teniendo como ejes constructivos para la comprensión las demás historias que nortearon a los personajes.

La narrativa en abismo que es la que tratamos en este trabajo, se caracteriza por causar un sentimiento de espanto en el lector que se depara con dos, tres o más historias que entremezcladas le dan un poco de trabajo al lector o espectador de comprendelas de inmediato. consideración las siguientes preguntas: ¿Hay la presencia de mise en abyme en la película El Secreto de sus ojos?, permitiendo así que el lector/espectador comprenda como se procesa la construcción histórica. Sabemos que todo discurso se basa en discursos ya mencionados y que estamos sujetos a desarrollarnos a partir de lo que ya ocurrió y de lo que puede pasar a ocurrir desde nuestra disposición a dar continuidad al discurso. Con eso, la historia sigue este mismo ideal. Son historias que se desarrollan a partir de las vivencias y entrelazamientos de los personajes, ya que no están aislados y volteados a un único objetivo, así nos apoyamos en Plaza(1987,p.91) para analizar la película porque de acuerdo con este teórico: “A Tradução Indicial se pauta pelo contato entre o original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio.”

La producción cinematográfica tiene por objetivo ofrecer al espectador la oportunidad de experimentar sensaciones de acuerdo con las escenas que se desarrollaron antes, durante y después de la historia principal, aguzando en la mente interpretaciones diversas para que intentemos participar activamente de la trama, permitiéndonos ver lo que está frente a nuestros ojos, abriendo las ventanas de la percepción en que pasamos a comprender lo que aún no fue dicho, lo que está por detrás de las palabras, de los gestos, de lo que se ve de pronto.

Con eso, se hizo relevante percibir los detalles que produjeron las escenas a fin de mostrar al espectador que en las historias hay aspectos que no son lo que aparentan ser y que se hace necesario comprender los sentidos producidos a partir de la película. Para desarrollar nuestra investigación nos basamos en las teorías de sentido para la comprensión de los fenómenos que ocurren a lo largo de la (las) historias desvelando las significaciones existentes. Seguimos con la exposición de la película, la relación de la literatura con la cinematografía y analizar si podemos encontrar *mise en abyme* en la película.

1. **El Secreto de sus Ojos**

¿Qué son los ojos? ¡Son el espejo del alma!Esto lo escuchamos demasiado y luego tenemos una gran importancia para mirarnos el otro y hacernos comprendidos en ocasiones que sean necesarias. *El Secreto de sus ojos* es una película argentina de 2009, con guión de Eduardo Sacheri y dirección de Juan José Campanella, en la que nos ofrece la oportunidad de comprensión e inserción en su transcurso. Es un drama que por su composición a través del guión, actuaciones consideradas extraordinarias, pudo ganar el Oscar de mejor película extranjera en 2010, además de otros premios conquistados.

Benjamín Espósito, el personaje eje de la narrativa es un empleado del Juzgado Penal de la ciudad de Buenos Aires, que a principio de la película ya se presenta como funcionario jubilado. En sus horas de ocio se entretiene a escribir novelas, de las cuales fue testigo en su pasado cuando aún trabajaba en el Juzgado.

Por disponer de diversas historias, tiene la oportunidad de poner a través de la escritura puntos finales en muchas de ellas. Tanto en su relación no vivida con aquella mujer que deseaba, cuanto en la historia que más le conmovió en su vida profesional: el asesinato de la Liliana Colotto, casada con Ricardo Morales, crimen ocurrido en la ciudad de Buenos Aires en 1974, donde como funcionario del sector Penal, investiga e intenta de todas las maneras encontrar el culpable por el acto. Esta búsqueda se da a partir de los relatos hechos por el esposo de la víctima, al cual Benjamín le promete encontrar aquél que la violentó.

Esta búsqueda se torna una corrida incansable para todos aquellos que están en este caso, todos aquellos que de alguna manera quieren comprender la verdad de lo que pasó, ya que por decisión de los responsables por la investigación, el caso se dio por resuelto mismo sin disponer de pruebas concretas para darlo por finalizado.

Benjamín cuenta con la ayuda de su mejor amigo Pablo Sandoval, además de la jueza recién-recibida Irene Menéndez Hastings, una mujer inteligente y de mucho carácter por quien Benjamín se enamora, pero que no consigue exteriorizar los sentimientos que tiene por ella. Pasa el tiempo y aumenta aún más su ganas para “resolver” todo eso. El drama hace una relación entre el pasado y presente para que los hechos se conecten. Fueron muchos desencuentros para que se descubriera la verdad no solo del crimen, sino de todas las demás tramas que convergían para la principal. El final de la narrativa revela una sorpresa para los lectores y espectadores lo que hace de este texto fílmico sea novedoso hasta para espectadores experientes.

1. **Literatura en la Representación Cinematográfica**

Comprender la representación cinematográfica es dar la oportunidad de sumergir en la construcción fílmica y en las historias a las cuales están cargadas de significados. La literatura y el cinema pueden caminar juntas en este constructo de sentidos, sensaciones y emociones. Somos movidos por las relaciones a las cuales provocan inmediata sensación de existencia, de perteneciente al ámbito social y las interacciones producidas a través del campo visual son un complexo de formas y direccionamientos a seguir, mediante a lo que nos provoca. Según Santaella (2007) somos estos seres de lenguaje, cargados de simbolismo. De esa manera al ver la película por primera vez no es facil para el espectador entederla, configurando lo que dijo Santaella(2000,p.9), “Abrir as janelas: olhar para o mundo Primeiridade: Presentidade presente. Impressão in totum, não analisável, indivisível, inocente e frágil.”

Tratar de cinema, de literatura es tratar de significaciones, sean ellas reales o imaginadas sabiendo que hay algo en concreto que tiene un objetivo a ser alcanzado con la intervención del espectador.Para que podamos comprender el sentido de todo esto, del análisis de las obras, se hace necesario que busquemos las teorías de sentido para comprender como se da la comprensión de los fenómenos a los cuales el hombre está sujeto conforme nos aclara Plaza:

Só é possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Esta é uma condição aplicada a quase todas as situações que envolvem o fazer humano. Duas formas de transmissão da história são possíveis: a forma sincrônica e a forma diacrônica. Esta mais própria do historicismo, aquela mais adequada co-natural ao projeto poético-artístico e, por isso mesmo, à tradução poética. (PLAZA, 1987,p. 01-02)

Es este juego de ir y venir en la película que hace novedosa la experiencia del espectador que no busca entender la trama: ¿porque no se descubre el asesino? ¿ Quién la asesinó y por qué? ¿Espósito dirá o no que ama la jueza? ¿ qué hará el marido respeto a la situación? El nuevo presente en tantas historias depende de la forma como cada una de ellas será interpretada, de como la información dada entre lo previsible y los imprevisible, la banalidad y la originalidad hace que la historia y las micro historias que se cruzan torne nueva una forma de narrar. La ciencia que ayuda a entender el pasaje del los textos originales a otro medio de comunicación es la semiótica.

La Semiótica como la ciencia que objetiva interpretar los diversos lenguajes que estén relacionados a la producción de sentido. En todos los ámbitos de la vida, estamos sujetos a las posibles formas de lenguaje verbal y no verbal, como identificado por (Santaella, 2007,p. 9)

[...] E no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em signos ou linguagens {produtos da consciência). [...] até tudo aquilo que, na natureza, fala ao homem e é sentido como linguagem. Haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e, até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo, sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos que também se estrutura como linguagem.(Santaella, 2007,p. 9)

Partiendo de la concepción de signos se comprende que somos sujetos falibles cuando estamos delante del objeto expuesto a interpretación pues es a través de la experiencia que construimos significados al observado y con eso, el campo hipotético sigue este transcurso de observación para que el sujeto pueda confirmar si las hipótesis efectuadas tienen algún sentido y eso se puede observar en lo expuesto por (Santaella, 2007, p.6)

Tão natural e evidente, tão profundamente integrado ao nosso próprio ser é o uso da língua que falamos, e da qual fazemos uso para escrever — língua nativa, materna ou pátria, como costuma ser chamada —, que tendemos a nos desaperceber de que esta não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver-ouvir-ler para que possamos nos comunicar uns com os outros.

Las diferencias entre el cinema y la literatura son claras, a partir del análisis de los elementos que componen cada una de ellas: una hace uso estrictamente de la palabra ya la otra hace uso de diversos elementos que construyen el campo cinematográfico, elementos estos que vamos a tratar en el análisis de Intersemiótico. Literatura es la palabra, cinema la poesía, como expone (AVELAR, 2007, p.5): “Imagens são palavras que nos faltam. Poesia é a ocupação da palavra pela imagem”.

A partir de eso, entramos en nuestro campo de análisis, percibir el entrelazamiento de las posibles historias dentro de la historia, la *narrativa en abismo* o lo que llamamos *mise en abyme* y esto es la Intersemiosis conforme atestigua los estudios realizados sobre el tema con apoyo de la teoría de: Santaella (2007) **,Avelar (2007), Hutcheon (**

1. ***Mise en Abime* en la película El Secreto de sus Ojos**

*Mise en abyme* como narrativa se presenta tanto en la literatura como en el cine. Es la representación de variadas narrativas dentro de una solo narrativa en las cuales pueden estar entrelazadas para que se logre la comprensión de la narrativa principal. Este término surgió por primera vez a través de André Gide, cuando éste hablada de las narrativas dentro de si.

Charles S. Pierce (2000), trata acerca de la Tricotomia de los Argumentos, en la que la Deducción es un argumento, lo cual el interpretante va a analizar los posibles argumentos presentados en la comunicación y este lo comprueba ante la frecuencia con que los hechos van ocurriendo, conduciendo a conclusiones verdaderas de acuerdo con la experiencia. El argumento del signo por el interpretante se da a partir de la observación del objeto representado. Con eso, se introduce la óptica de la construcción de juicios a partir de las representaciones, atribuyendo al interpretante la responsabilidad de percibir la verdad de los hechos.

La cinematografía es la técnica por la cual las imágenes se proyectan continuamente, generando el movimiento, secuencia de imágenes, es lo artístico que surge a través de la carga de elementos utilizados para hacer con que lo visual describa el “espíritu” de la película, su esencia por completo. Entre los elementos cinematográficos podemos identificar algunos de los que son referencias de análisis del objeto de esta investigación, uno de ellos es la imagen/ encuadre/ movimiento que hace que el espectador encuentre las respuestas a sus indagaciones. Lo que nos lleva a corroborar com Plaza cuando él afirma:

Todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução. (PLAZA, 1987,p.12)

Esta categoría muestra como ambiente inicial una estación ferrocarril, encuadrando a esta secuencia los ojos que son los principales objetos de la trama con la presentación de una despedida, dejando claro que la historia se remite de alguna manera a este hecho.La Representación Espacial demuestra la forma como los espacios utilizados en la película remiten al Juzgado Penal en que se desarrolla gran parte de la película, la casa de Benjamín, además de los espacios secundarios. Otra categoría es la represeentación temporal en el caso de la película El secreto de sus ojos ocurre en la ciudad de Buenos Aires en 1974 y luego 25 años después.

Julio Plaza (1987, p.45-46) explica que entre los sentidos humanos existen tres que se caracterizan como generadores de extensiones capaces de prolongar y ampliar las funciones de cada uno de los sentidos prolongadores de la metalenguage: El táctil, el visual y el auditivo. Así la palabra la encontramos a principio, en los escritos de Benjamín, el personaje principal. El visual está todo el tiempo visible a través de la iluminación. A lo largo de las escenas, la iluminación de los ambientes presenta tonos casi oscuros y a través de las ropas de los años 70 y de los 90, además de los espacios que se presentan como elementos claves para que se pueda comprender los hechos que ocurrieron en el pasado (cuadro, álbum, puerta abierta o cerrada) y que ocurren en el presente del personaje principal. Es visible también a través de los elementos gráficos como por ejemplo cuando aparece la letra A de la máquina de escribir, la palabra indescifrable - TEMO.

Entre los elementos semióticos que cargan esta película, se presentan a partir de ellos las narrativas que componen la historia. Como ya expuesto en el apartado anterior, la historia principal de esta película es violencia sexual y asesinato de Liliana Colotto, en que Benjamín Espósito después de 25 años quiere escribir en forma de novela lo que pasó, buscando comprender el final de la misma.

Solo por esta información temporal podemos percibir que muchos fueron los hechos que ocurrieron a lo largo de este tiempo y es en este momento que encontramos la narrativa dentro de otra narrativa, que se entrecruzan y crean significados. Para eso, elegimos algunas narrativas que componen la historia principal y nos hace comprender el porqué del secreto de sus ojos.

Conmovido con el caso, Benjamín busca conocer más de la vida de Ricardo Morales y Liliana Colotto. Entre los recuerdos presentados por Ricardo, hay el álbum de Liliana en el que guardaba las fotografías de cuando era más joven, antes de casarse. Entre las personas de las diversas fotografías estaba un hombre al cual Benjamín percibe y de alguna manera consigue leer a sus ojos. Mirada de deseo, de pasión lanzada a Liliana. Este tipo es Gómez, antiguo novia de la joven en su juventud. Con eso, surge un posible camino para encontrar el asesino.

Desde el crimen y la voluntad de Espósito en descubrir quién lo cometió, este pasa a investigar por su propia cuenta como realmente todo ocurrió. Para eso, cuenta con la ayuda de Pablo, su mejor amigo. Éste es un hombre vicioso, que se emborracha continuamente, pero de una inteligencia extraordinaria. A partir de sus investigaciones, encuentra a escritos del posible culpado, escritos estos incomprensibles a Espósito. En este momento, la trama empieza a desarrollarse, pues Pablo comprende a todos los enigmas de los escritos, llevándolos a encontrar el verdadero culpado como ilustra esta habla de la pelicula“*El tipo puede cambiar de todo: de cara, casa, familia, novia, religión, Dios. Pero hay una cosa que no puede cambiar, no puede cambiar de pasión. ¡Una pasión, es una pasión! (Pablo Sandoval)*

Esta pasión que encontraron se dio a través del fútbol al cual el tipo era aficionado y por medio de este consiguieron prender el culpado.

De entre las narrativas, tratan de como la justicia es ciega y de alguna manera injusta, pues reacciona de acuerdo con sus intereses, dando por fin a la investigación del crimen, libertando al asesino, poniéndolo en cargo de confianza. Los sentimientos de miedo e injusticia florecen entre Irene y Benjamín que están cada vez más próximos. Para el crimen cometido, la pena a ser cumplida tendría que ser prisión perpetua. Esta pena también es la que desea Ricardo Morales a Gómez, ya que para él pensar en matar a Gómez no sería una pena justa.“*¿Qué gano si diera 4 tiros en él? (Ricardo Morales).*

Gómez desde cuando fue libertado pasa a ser una amenaza a Benjamín, que no imagina lo cruel que es el asesino. Sandoval, su amigo, más una vez se emborracha y Benjamín lo busca y lo lleva a su casa que no tenga problemas con su esposa. Al momento que Benjamín va a la casa de Pablo intentar convencer a la mujer a lo aceptar nuevamente, más un crimen ocurre, de esta vez en la casa de Espósito. ¡Pablo está muerto!

Se percibe en la ambientación que los elementos decorados que son la explicación de cómo el crimen ocurrió. Sandoval pudo probar en su actitud, que daría la vida por su amigo Benjamín quien le dio la mano durante los buenos y malos momentos vividos. Eso se da en la presentación de los dos cuadros con las fotografías bajadas, que son detalles esenciales para comprender lo restante de la trama. Con eso, se hace necesario que Espósito vaya de Buenos Aires, pues debe preservar su vida y la de Irene, su gran amor. De este hecho, se vuelve a presentar la escena inicial para que el espectador comprenda la secuencia de la partida, el porqué del sufrimiento. El blanco y negro de los recuerdos pasa al colorido del presente.

Es lo que AVELAR (2007, p. 5) expone acerca de cómo hacer poesía y así lo relacionamos a cómo hacer cinema: “ uma armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, imagens, cores, sons”.Después de 25 años viviendo lejos de su gran amor, Espósito vuelve a Buenos Aires para dar continuidad a lo que dejó. Las preguntas que jamás pudo contestar, los sentimientos que jamás pudo externalizar. “*¿Cómo se hace para vivir una vida vacía? ¿Cómo se hace para vivir una vida llena de “nada”? (Benjamín Espósito)*

Con eso, tiene la oportunidad y ayuda de Irene para poner punto final en las historias que estaba insertado. Decide buscar a Ricardo Morales que actualmente vive en una finca muy lejos de la ciudad. Vive a partir de los recuerdos, no permitiendo que Benjamín reviva su historia y que no busque a Gómez ya que le confiesa que lo mató. “*¡Es mi vida, no la suya!”[...]*“*¿Qué importa? No te quedes imaginando lo que ocurrió, lo que no ocurrió, pues así tendrás mil pasados y ningún futuro”(Ricardo Morales)*

El caso Morales por fin tiene un final: prisión perpetua. En realidad Ricardo no mata a Gómez, pero lo mantiene encarcelado como la pena que debería cumplir si la justicia no fuera tan torpe.“*¡Me dijo prisión perpetua!” (Ricardo Morales)*

**TEMO:** esta es la palabra al cual se torna incomprendida tanto por Benjamín cuanto por el espectador durante toda la película. El interpretante por diversas veces la olvida pues de entre las secuencias, esta se torna algo sin importancia, pero que al final es lo principal de toda la trama. Esta palabra está relacionada a la letra A que falta en a máquina de escribir, uno de los elementos que presentamos anteriormente, siendo esta letra la “llave” para la novela que Benjamín está escribiendo y la respuesta y/o incentivo que buscaba para declarar su amor por Irene. Añadiendo la letra, el título de la novela es “**TEAMO**”.

**CONCLUSIÓN**

De esta manera, presentando el entrelazamiento de estas narrativas, podemos percibir y contestar el problema levantado para esta investigación: hay *mise en abyme* en la película El Secreto de sus Ojos, comprendiendo que la representación cinematográfica se vale sutiles que inicialmente pasan desapercibidos por el espectador y al transcurrir de la película se tornan elementos de inserción del observador en la historia siendo el analista que percibe en los mínimos detalles que la escena no se produjo como aparenta ser.

Se evidencia que: para cada palabra dicha, para cada historia hay un recuerdo que no se puede huir y que las imágenes dicen más que se imagina, pues los ojos todo ven, donde no se puede esconder lo que está por detrás de meras palabras.

**Referencias**

AVELLAR, Jose de Alencar. *O Chão da palavra*. Ed Rocco Ltda: Rio de Janeiro, 2007.

SANTAELLA, Lucia. O que é Semiótica.  São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleções primeiros passos;)

PEIRCE, Charles S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

***INTERSEMIOSE EM O LEILÃO DO LOTE 49* DE THOMAS PYNCHON: DECIFRA-ME OU TE DEVORO**

Laura Torres de Alencar Neta (UESPI)

Luizir Oliveira (PPGEL – UFPI)

*O leilão do lote 49*, segundo romance de Thomas Pynchon, trata da narrativa de uma história que convida o leitor a um mergulho na subcultura da Califórnia da década de 60, período onde a cultura de massa é entremeada com a história europeia. A narrativa mostra uma protagonista que tem problemas psicológicos e psiquiátricos, Édipa Maas, receber uma carta na qual descobre que foi designada para ser inventariante do testamento de um antigo namorado. No mundo entediante e caótico no qual está afundada até o pescoço, a faz envolver-se em uma busca para desvendar seus negócios, atividade que a faz sentir-se bem viva e enquanto busca por respostas aos problemas e enigmas que vão surgindo, a personagem se vê envolvida em um complô internacional, onde personagens e histórias bizarras se sucedem e se encaixam como as peças de um quebra cabeças que todo dia tem de ser desvendado. O objetivo deste estudo é mostrar a intertextualidade entre o texto Leilão do Lote 49 de Thomas Pynchon e a tragédia grega escrita por Sófocles. Neste sentido partimos dos seguintes questionamentos: Como se dá a representação da atmosfera pós-moderna na obra Leilão do Lote 49? É possível provar que há uma intertextualidade com o Édipo Rei de Sófocles? Para responder estas perguntas, este estudo apoia-se nas contribuições de Lyotard(1984) para entender a condição do ser humano no pós- modernismo, em Bataille(1987) para discorrer sobre sexualidade expressos nos discursos dos personagens Édipa e Mucho Maas em Le Goff(1996) porque este teoriza sobre história e memória em Benjamin(1987); Deleuze(1985); Lirio(2010) na análise sobre cinema, e em Koch(2004-2007); Melo (2010) que tratam sobre o assunto da intertextualidade.

**Palavras chave**: Thomas Pynchon; *Leilão do lote 49*; Intertextualidade; pós- modernismo

**INTRODUÇÃO**

Thomas Ruggles Pynchon Jr, americano de Glenn Cove, NY. Nasceu em maio de 1937, estudou na Universidade de Cornell, e por um tempo, como acontece com muitos jovens do mundo em período de serviço militar, interrompeu seus estudos para servir na marinha. Sua obra literária é composta por seis romances: *V*. (1963), *O Leilão do Lote 49* (1966), *O Arco-Íris da Gravidade* (1973), *Vineland* (1990), *Mason & Dixon* (1997) e *Against the Day* (2006), além de um livro de contos*, Slow Learner* (1984). A crítica contemporânea o reconhece como sendo um dos grandes expoentes dos escritores pós-modernos do século XX. Alcançou reconhecimento no período crítico da II Guerra Mundial, com o lançamento de seu segundo romance: *O Leilão do Lote 49*.

Este período foi marcado pelo advento da pós- modernidade no que diz respeito as teorias pós-modernas com o fim das metanarrativas que até então buscavam aplicar nas obras expostas por Jean-Francois Lyotard. Este, parte das ideias de Walter Benjamin pelo viés tecnológico e vai mostrando para onde caminha a humanidade no cenário da II Guerra Mundial, e expõe o conflito das grandes cidades com o crescimento da modernidade, as novas tecnologias, a noção de saber que avança para além do tempo e que a sociedade já não aceita as velhas formas de produção.

A reforma industrial atrelada á sociedade e com ela a descrença do ser humano naquilo que não pode ser comprovado através de fatos e explicações plausíveis. Assim quem detinha a informação, o saber e o domínio da tecnologia estava preparado para enfrentar o desmonte das regras do mundo pós-moderno. Desta forma surgem novas formas de enfrentamento do mundo que não é mais o mesmo.

Esta realidade se faz presente na obra de várias formas como por exemplo nos neologismos, uso de termos, nomes e dados remetendo a inveracidade das coisas, como por exemplo no nome dos personagens, Édipa Maas, Mucho Maas, Pierce Inverarity, Dr. Hilarious, Baby Igor, entre outros e mesmo o nome das empresas são extravagantes como por exemplo a empresa de segurança “ Fangoso Lagoons Security Force. Neste sentido desenvolveu-se o questionamento: Como se dá a representação da atmosfera pós-moderna na obra Leilão do Lote 49? É possível provar que há uma intertextualidade com o Édipo Rei de Sófocles? Para responder estas perguntas, este estudo apoia-se nas contribuições de Lyotard(1984) para entender a condição do ser humano no pós- modernismo, em Bataille(1987) para discorrer sobre sexualidade expressos nos discursos dos personagens Édipa e Mucho Maas e finalmente em Le Goff(1996) porque este teoriza sobre história e memória além de Koch(2004-2007); Melo (2010) que tratam sobre o assunto da intertextualidade.

**SOBRE INTERTEXTUALIDADE**

A intertextualidade, está presente em todas as formas de discurso, seja o discurso falado seja o discurso escrito ou mesmo representado em forma de ícones. O discurso está relacionado com a interação verbal que ocorre entre o sujeito e o enunciatário do texto e de acordo com Benveninste (2005), insere-se na relação subjetiva onde eu e um tu, interagem, sendo respectivamente a relação inversa sempre possível, isto é, na relação da comunicação o tu pode tronar-se o eu e vice verso. Outro aspecto refere-se à intertextualidade que é o diálogo entre o texto e outros textos que se instauram no interior de cada texto, são as vozes invocadas para complementar o pensamento ou mesmo para produzir outros sentidos que o autor quer dar ao texto através da invocação destas outras vozes que levando a intenção do autor forçará o leitor a emitir um juízo de valor sobre o que está lendo. A esse respeito, Reyes (1984) explica:

Todo discurso forma parte de una história de discursos. Todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos prévios. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, Del corpus textual de una cultura. La intertextualidad, junto con la intencionalidad comunicativa, es requisito indispensable del funcionamiento discursivo (REYES, 1984, p. 42-43)

Na literatura contemporânea é comum a retomada de textos de um autor por outros autores. São diversos os tipos de intertextualidade que são possíveis de serem verificados nos textos como, por exemplo, as citações implícitas presentes nos textos literários onde os autores não citam os textos que são mencionados por entender que o leitor já os conhece, e é este compartilhamento que se denomina de intertextualidade. Assim, é possível inferir que intertextualidade é a possibilidade de verificar em qualquer obra literária, marcas textuais como por exemplo: colagens, alusões, paráfrases, paródias, referências a outros autores e textos e em sentido mais amplo, aproximações a imagens, alegorias, símbolos, identificação de outras vozes e escritas para estabelecer uma relação de proximidade com elas. Entre os teóricos da intertextualidade destacam-se entre outros, Gérard Genette, que desde 1980 tem tratado da temática da intertextualidade em suas obras, Mikail Baktin, Julia Kristeva, Norman Fairclough, entre outros. A respeito da origem dos estudos de intertextualidade, Melo (2010) afirma que:

Mikhail Baktin foi quem primeiro teorizou a intertextualidade ao discutir a questão do dialogismo. Em seu ensaio sobre os romances de Dostoievski, Bakhtin considerou o escritor russo criador do romance polifônico, isto é, aquele que é caracterizado por uma multiplicidade de vozes, impossíveis de serem reduzidas a uma audição unitária (MELO, 2010, p. 14).

Então, isto quer dizer que essa multiplicidade de vozes, enquanto espaço de interação entre o eu e o outro no mesmo texto, torna o texto produzido uma produção que não é exclusivamente nossa, uma vez que neste texto existe essa multiplicidade de vozes. Desta forma, o sujeito afasta-se do centro da interlocução entre o eu e o tu para poder estabelecer-se nesse momento que faz uso da intertextualidade, no espaço de intermediação no texto, expandindo-se em muitas vozes que conclama para falarem por ele, estas vozes debatem-se, falam, possibilitando este diálogo plural. Foi Julia Kristeva quem introduziu o conceito de intertextualidade a partir do estudo que fez sobre Mikhail Bakhtin. É Kristeva (apud MELO, 2010, p. 16) quem afirma: “[...] O texto é um mosaico de citações, portanto, um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas estruturas. [...] a intertextualidade designa o cruzamento da modificação recíproca das unidades que pertencem a textos diversos”. A inserção de outras vozes dentro de um texto é tão comum na criação literária que leva Bazerman (2006) a afirmar que:

Nós criamos os nossos textos a partir do oceano de textos anteriores que estão à nossa volta e do oceano de linguagem em que vivemos. E compreendemos os textos dos outros dentro desse mesmo oceano. Enquanto escritores, às vezes, queremos salientar o lugar onde obtemos tais palavras e, outras vezes, não. Enquanto leitores, às vezes, reconhecemos de forma consciente de onde vêm não só as palavras, mas também os modos como elas estão sendo usadas (BAZERMAN, 2006, p. 88).

Thomas Pynchon, em O leilão do lote 49, introduz o leitor a personagem principal Édipa Maas, uma dona de casa americana que vive sob os cuidados psiquiátricos do Dr. Hilarius ( já aqui o leitor é convidado a imaginar uma mulher, que no mínimo tem problemas com os nervos ou outras mazelas do mundo moderno) e que é surpreendida com a chegada dos correios que traz uma carta de um escritório de advocacia comunicando a Édipa a morte de seu ex namorado, Pierce Inverarty e da última vontade do falecido nomeando-a executora de seu testamento . O leitor é convidado a entrar no universo ficcional da obra a partir deste trecho e, se já conhece o mito de Sófocles, a imaginar porque a heroína tem este nome, ou pelo menos observar no decorrer da leitura alguma semelhança com a tragédia de Édipo Rei. Ao mesmo tempo a apresentação dos demais personagens, como por exemplo, Mucho Mass, o marido de Édipa, que era vendedor de carros usados e disc Jóquei, ficam expresso no discurso de Mucho.

Hoje, o Funch me chamou, queria falar sobre minha imagem, de que ele não gosta”, [...]Funch era o diretor de programação e grande inimigo de Mucho. “Agora resolveu que sou sensual demais. [...]Essas franguinhas telefonam para fazer um pedido e o Funch acha que eu respondo me babando todo, para ele cada palavra que eu falo é um convite ao sexo.[...].” (PYNCHON, 1993,p.10)

Na meta ficção historiográfica, o leitor lida o tempo todo com uma mescla de realidade e ficcionlidade, depara-se com personagens e fatos que de fato já existiram e oscila entre o que é e o que não é real conformeHutcheon (1991: p. 145) afirma que “A metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto do histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais. ” Desta forma os escritores procuram fazer com que o literario tenha validade e por isso o uso da intertextualidade para contar um fato mostrando que quem escreve o texto tem a consciência do que é histoia e do que seja ficção.

Uma forma de expressão do pós – modernismo é o fato de temas como sexualidade e erotismo dos personagens serem expostos sem nenhum pudor, e nesta obra o erotismo dos corpos aparece representado no discurso de Mucho Mass, nas recordações de Édipa, no encontro com o advogado Metzger e no discurso dos demais personagens que vão surgindo no romance mesmo que de forma meteórica. O narrador onisciente, leva o leitor para todo lado através de Édipa que funciona como fio condutor de toda a trama.

A obra em si demuestra la desintegração do corpo, da mente humana através da droga que causa a perda da identidade, mostrando que os seres humanos podem reagir a estímulos da mesma forma que os animais e portar-se como eles, apenas por instintos se não são estimulados a agir de outra forma, gerando uma nova consciência de um ser mergulhado na incerteza, que vive apenas o momento, da cultura da morte, destruição e do caos. É possível verificar esta hipótese no diálogo que Èdipa mantem com seu marido quando ele pergunta se ela não está tomando as pílulas que o Dr. Hilarius lhe tinha receitado. Édipa não tomava os remédios por medo, uma vez que sabia que tanto seu marido estava adulterando o conteúdo das pílulas para fazer experiência com pessoas sobre drogas quanto o Dr. Hilarius.

E eu confio em você?”, ela perguntou. Não confiava, e o que ele disse a seguir explicava por quê. “Ainda precisamos de uma centésima quarta pessoa para o bridge”, disse, com uma risadinha árida. O bridge, die Brücke, a ponte, era o apelido dado por ele à experiência em que colaborava com o hospital da localidade para estudar os efeitos do LSD-25, da mescalina, da psilocibina e de outras substâncias semelhantes num grande número de donas de casa das cidades satélites de Los Angeles. (PYNCHON,1993,p.11)

A este respeito, é possível voltar a questão cultural e científica desta época na qual estas drogas estavam sendo estudadas cientificamente para verificar sua utilização pela medicina, o próprio Freud fez parte desta experiência, mas utilizando a cocaína. Neste ponto, é possível inferir também que as drogas ilícitas estavam em estudo e foi provavelmente nesta época que LSD, My Problem Child, apareceu na década de 70 com o título de “Fair Use” sendo publicado já em meados de 1980 com o título de LSD- my Problem Child. Um dos maiores incentivadores do uso desta droga nesta época foi Albert Hofmann. Possívelmente, Thomas Pynchon, na tentativa de mostrar o caos em que a sociedade estava submersa, tenha feito uso de várias situações sobre o tema das drogas que já na época do surgimento de seu livro, estava se tornando uma recorrência na sociedade.

A partir deste ponto há um período de reflexão de Édipa ao comparar a música e os discos de vinil de Mucho Maas, o conglomerado de casas cor de terra, o circuito do rádio, o quadro com o desenho de tapeçaria cuja fruição a fizera chorar, como se tudo conspirasse para o entrelaçamento de uma comunicação que não parava e que atordoava os seres humanos que se sentiam deslocados.

“Ocorreu-lhe que a estrada era na verdade uma agulha hipodérmica, inserida mais adiante na veia de uma auto-estrada que ia alimentar a viciada Los Angeles, mantendo-a feliz, coerente, protegida da dor ou do que quer que significasse dor para uma cidade. Mas, se Édipa fosse um simples cristal dissolvido de heroína urbana, Los Angeles, na verdade, não estaria menos drogada na ausência dela” (PYNCHON,1993, p.18)

A obra em si, expõe a desintegração do espaço, do corpo, da mente humana através da droga ou da alusão a ela, mostrando que assim como os animais também os seres humanos podem ser condicionados e cativos pelos instintos e mesmo a cidade é comparada a um corpo viciado, dependente e por isso mesmo sem vontade própria, o sujeito está deslocado e em eterna busca, Édipa busca não sabe o que através das pistas que vão sendo deixadas, Metzger funciona como uma peça que liga Édipa ás pistas que vai encontrando, o narrador onisciente vai entrelaçando a intertextualidade que remete o nome de Édipa na trama e vai chamando outros textos na mesma.

A cultura da morte, da incerteza, do caos, do medo, da destruição em diversos moldes ronda o ser humano, que assim como Édipa sente-se sozinho e desamparado. A instabilidade está expressa nos atos e diálogos dos outros personagens, sempre tendo Édipa como sua intérprete. É baseado nestas circunstancias de negativismo que eclode uma nova consciência da humanidade do pós-guerra, e nesse sentido corroboramos Lyotard (1984) quando ele afirma:

“A teoria quântica e a mocrofisica obrigam a uma revisão muito mais radical da idéia de trajetória contínua e previsível. A procura da precisão esbarra num limite devido não a seu custo, mas á natureza da matéria. Não é verdade que a incerteza, isto é, a ausência de controle, diminui à media que a precisão aumenta; ela aumenta também.( LYOTARD,1984,p.109)

Desta forma os personagens da obra são vistos como incapacitados de explicarem o mundo e seus fenômenos, o comportamento dos personagens é caótico e incompreensível, como se surgisse uma nova forma de narrar os sentimentos do homem do pós-guerra. Não há comunicação efetivamente eficaz entre os personagens na obra.

O uso da linguagem ofensiva, obscena remetendo aos desejos dos corpos remetendo a um sentimento que não é mais puro, os seres humanos são mostrados como uma nova sociedade que emerge desejando apenas a destruição do outro. Esta realidade é mostrada quando Édipa aponta que Mucho Maas e o Dr. Hilarius fazem experiência com a vida dos outros, e não se importam de perderem sua identidade e que os outros também as percam com o uso das drogas.

Em verdade a intertextualidade perpassa o texto e a saga de Édipo rei é representada no teatro que o advogado Metzger leva Édipa a assistir peça teatral esta, que também é mesclada por intertextualidades outras como por exemplo o assassinato de um dos personagens da peça semelhante a morte do Imperador Cesar Augusto e os segredos vão sendo revelados ou pelas circunstâncias que Édipa vai vivenciando ou através do discurso de Édipa como por exemplo a ligação de seu ex namorado milionário com a máfia” (Pynchon, 1993, p.62)“Não me importa o que a Beaconsfield usa em seus filtros. Não me importa o que o Pierce comprou da Cosa Nostra”(PYNCHON, 1993,p.06). A leitura atenta do texto aponta para a realidade sócio histórica de um mundo se reerguendo de uma guerra, a recomposição dos destroços e do povo se reagrupando o que nos faz corroborar com Le Goff quando este afirma:

A sobrevivência étnica funda-se na rotina, o diálogo que se estabelece suscita o equilíbrio entre rotina e progresso, simbolizando a rotina o capital necessário à sobrevivência do grupo, o progresso, a intervenção das inovações individuais para uma sobrevivência melhorada. A memória é um elemento essencial ou coletivo do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (LE GOFF, 1996, p.475-476).

A realidade de um país juntando seus pedações remete também ao negativismo presente na sociedade jovem da época, são novos ritmos eclodindo, novas invenções como o telefone, o cinema se modificando, e percebe-se algumas informações sobre o ambiente e uma alusão ao vampirismo no que diz respeito ao morcego fugido aludindo ao vampirismo por mais de uma vez na obra. Quanto a cultura, a palavra Pachuco, refere-se, segundo Octavio Paz em *El Laberinto de La Soledad* a um grupo de mexicanos que se veste de forma peculiar e fala e se comporta de forma diferente nos Estados Unidos. Talvez o marido de Édipa pertença a este grupo deslocado como a pós- modernidade, porque o Pachuco é um ser que não se sente pertencente ao lugar onde se encontra e procura uma forma de entendimento entre os membros de seu grupo.

Enquanto isso Pynchon conduz a personagem Édipa pelos enigmas que a trama lhe dá para decifrar assim como Édipo teve de decifrar o enigma da Esfinge: “ Decifra-me ou te devoro” é o mundo caótico, as incertezas, os desafios, a violência, o sentimento de impotência que a personagem tem de enfrentar para poder viver em sociedade um exemplo de que há muita ambiguidade e um processo de comunicação falho é o diálogo entre Édipa, Metzger e um jovem chamado Fallopian, durante a apresentação do mesmo aos dois dizendo pertencer a uma organização.( Pynchon, 1993,p.37)

“Vocês são um desses grupos de fanáticos de extrema direita?”,

\_\_ perguntou o diplomático Metzger. Fallopian deu uma piscadela brincalhona:

“E depois eles acusam a nós de sermos paranóicos”.

“Eles?”, indagou Metzger, também piscando o olho.

“Nós?”, perguntou Édipa.

Os símbolos estranhos que Èdipa vai encontrando e desaparecendo, os personagens e as situações mais inusitadas remetendo a mescla de realidade e ficção como se todos estivessem vivendo uma dupla realidade e situações improváveis mesclando-se e levando personagens e leitores a busca do fio condutor ao desvendamento da trama que a todo instante escapa confrontando o leitor no processo da comunicação que parece que falha a todo instante, impossível decifrar este jogo, enigma.

Por fim Édipa decifra o enigma lá pela página 137 que já havia sido exposto na primeira página quando se diz que Édipa terá um mistério para solucionar e o narrador vai espalhando pistas, siglas, nomes de personagens que remetem a sentimento de perda, negação, desorganização, como por exemplo, The paranoids, Mucho Maas, Fallopian, Many Depresso, além de situações demoníacas ou que fazem apologia a seitas demoníacas.

Assim, chega-se a conclusão de que Édipa, após muitas perdas, assim como o ser humano pós- moderno, está só, isolada, desamparada, vivendo em constante dilema consigo mesmo e com o mundo e ainda não decifrou os enigmas que estão devorando sua alma, seu espírito, sua paz, e semelhante a Édipo, tenta fugir do seu destino, mas o destino inexorável a persegue e o sentimento de aniquilamento, do andar em círculos perdida na cidade, perdida na aventura da vida.

REFFERENCIAS

BATAILLE, Georges, **O erotismo**, tradução de Antônio Carlos Viana. — Porto Alegre: L&PM, 1987.

LE GOFF, Jacques, **Historia e memória**; tradução Bernardo Leitão, 4. Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996

Lyotard, Jean-François (1984). A Condição Pós-Moderna. Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva.

PYNCHON, Thomas, O LEILÃO DO LOTE 49. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo,Compahia das Letras, 1993.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Intertextualidade: diálogos possíveis. Ingedore G. Villaça Koch, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães. São Paulo: Cortez,2007.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MELLO, Vera Helena Dentee de FLORES, Valdir do Nascimento. Enunciação, texto, gramática e ensino de língua materna. **Ciências e Letras**.Porto Alegre, n.45, p. 193-218, jan/jun,2009. Disponível em: <ttp://WWW.fapa.com.br/cienciasletras>. Acesso em: 06 nov. 2015.

REYES, Graciela. **Polifonia Textual**: la citación en el relato literário. Madrid: Gredos, 1984.

**METAFICÇÃO E ARTIFICIOS METANARRATIVOS EM *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLAS* DE TRACY CHEVALIER**

**Maria Suely de Oliveira Lopes (UFPI/UESPI/PROFLETRAS/UFRN)[[5]](#footnote-6)**

**Sebastião Alves Teixeira Lopes(UFPI)[[6]](#footnote-7)**

Este artigo propõe uma análise comparativa do romance e filme *Moça com Brincode Pérola* abordando a temática da metaficção. O [filme](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema)  é de [2003](https://pt.wikipedia.org/wiki/2003) produzido pelo [Reino Unido](https://pt.wikipedia.org/wiki/Reino_Unido) e [Luxemburgo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Luxemburgo), pertencente ao gênero [drama](https://pt.wikipedia.org/wiki/Drama), é dirigido por [Peter Webber](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Peter_Webber&action=edit&redlink=1). O obra ficcional foi escrita por Chevalier e discute sobre a pintura homônima do artista holandês renascentista Johannes Vermeer (1632-1675). Seguindo a onda das narrativas que ficcionalizam a vida de personagens proeminentes da história, as quais proliferam no século XXI, *Moça com Brinco de Pérola* (2004) focaliza o ambiente doméstico do pintor Johannes Vermeer. Casado com a fútil e destemperada Catharina Bolnes, Vermeer é retratado como figura ausente e desligada dos problemas da rotina familiar – como era de se esperar de um homem de seu tempo –, inteiramente submergido por sua arte, para ele, a única ocupação verdadeiramente digna de sua atenção. Tomamos como princípio metodológico, o exame comparado de alguns recursos e procedimentos estéticos filiados à metaficção tais como, autorreflexividade, autoconsciência, a transtextualidade, entre outros. Em síntese, nossos resultados recaem sobre a metaficção enquanto uma estratégia teórico-crítica, processual, lógica, mediadora e privilegiada para a compreensão aprofundada das narrativas literária e fílmica em pauta. Apresentamos como fundamentação teórica Hutcheon(1991,2011) Gérard Genette (2006),Waugh (1994), entre outros.

Palavras-Chave: Literatura. Metaficção. Narrativa Literária e Fílmíca. Artificios metanarrativos.

# **1 INTRODUÇÃO**

O diálogo entre Literatura e Cinema é admissível porque ambos compartilham o ato de contar histórias. Independentemente da perspectiva teórica aplicada, o texto literário e o texto fílmico possuem estruturas narrativas. A identificação de tais estruturas é o que possibilita a análise das similaridades (espaço, tempo, personagem, narrador, etc.) e das diferenças (manifestação discursiva específica). Podemos dizer que essa relação começa no momento em que o cinema descobre seu potencial narrativo. Assim, ele absorve o modelo narrativo do romance do século XIX para ajudá-lo a melhor contar histórias.

# LITERATURA, CINEMA E METAFICÇÃO: algumas considerações.

De acordo com Brito (1996) o cinema, a partir de Griet, passou a fazer usos de técnicas presentes em textos literários de Dickens, como o ponto de vista, que influenciou a posição da câmera e foi responsável pela origem dos planos cinematográficos.

A ligação da literatura com o cinema se dá de maneira tão próxima que ao recrutar as personagens, segundo Cândido (2000,p.115), o cinema não demonstra sequer exclusividade. Pelo contrário, age de formas a aproveitar as personagens que se encontram já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro. O cinema se adapta mal ao critério do individualismo e originalidade que se tornou norma na melhor literatura. Para ele, as personagens criadas parecem pertencer ao domínio público. Isto acontece com as maiores personagens criadas pela cultura do Ocidente. A título de exemplo, Cândido (2000) lembra, através das palavras de André Bazin, a personagem Dom Quixote como figura familiar para várias pessoas que nem sequer tiveram um contato com a obra de Cervantes. Essas personagens tornam-se tão importantes nas produções cinematográficas quanto às páginas dos livros ou nos palcos, trazendo essas personagens do anonimato para as telas.

O fazer artístico em ambas as artes, desenvolve-se em várias etapas a começar pela narração. No cinema, a câmera narra, pois ela apresenta.

Prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitos a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomada de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, PELLEGRINI *etal,*2003,p.74)

Na literatura, as escolhas são feitas pelo escritor, mas, o editor também pode alterar ou modificar cortes a serem feitos antes da publicação do texto. No desenrolar da caminhada do cinema nacional, o intercâmbio entre literatura e cinema acontece de forma similar, apresentando igual importância para artes citadas. Entretanto, conforme Brito (1996, p.17), “o catalisador das relações entre a literatura e o cinema tinha quer ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que duas modalidades de arte se tocam e se repelem, se acasalam ou se agridem.”

A maioria das produções cinematográficas, nacionais e internacionais teve seus roteiros escritos com base em obras literárias, adaptando-as para o cinema, o que possibilita maior apreciação e divulgação tanto para a referida arte como para os textos literários nos quais se basearam as criações. Mas, ao contrário do que se pensa, o diálogo entre as duas artes não era bem aceito, pois havia a ideia de que o cinema se aproveitava dos textos literários. Por conta dessa problemática surgem divergências quanto a adaptação desses textos em relação à qualidade e fidelidade.

Hoje a discussão em torno da adaptação não existe, o que podemos dizer é que tanto os cineastas como os roteiristas se utilizam da literatura para escreverem seus roteiros como esta faz usos dos recursos cinematográficos para incentivar na questão da criação das imagens por parte do leitor.

No processo de adaptação podem acontecer várias mudanças que, na opinião de Brito (2006) são necessárias para o ajuste do texto em detrimento do roteiro. Podem ser acrescentados, também, elementos extra texto ao filme que estão sendo adaptados. No processo da montagem do roteiro, a ordem dos elementos presentes no romance pode ser alterada ou deslocada, bem com outros elementos podem ser excluídos durante a feitura do filme. Por exemplo, em *Moça com brinco de pérolas* (2004) a cena do açougueiro é alterada no que diz respeito ao diálogo entre a referida moça- Great- e o filho do açougueiro. Os elogios que Great recebe de Maria Thins- sogra do pintor- não são mostrados no filme, já na obra essa passagem é mais significativo.

Podemos dizer que no processo de montagem do filme para as telas há uma transmutação de produções literárias resultando num trabalho de reescrita da obra. O **novo texto** produzido a partir da obra inicial ganhou outro roteiro, ou seja, o ponto de chegada não é **cópia** e sim **outro texto** que passa a ser criado. Logo tanto o cineasta como o escritor são produtores de textos únicos, cada um com seus elementos particulares adequados a sua modalidade.

Feito algumas considerações sobre literatura e cinema, trazemos para arrematar nossa análise a metaficção como estratégia narrativa e fílmica em *Moça com Brinco de Pérolas*.

Conforme Linda Hutcheon (1991), a metaficção intenciona que o leitor participe da produção e da recepção do texto como produto cultural. Hutcheon assevera que a metaficção textualmente autoconsciente pode nos informar não só a respeito do status ontológico da ficção, mas também sobre a complexa natureza da escrita e acrescenta que a atual autoconsciência formal e temática da metaficção é paradigma da maioria das formas culturais do mundo pós-moderno, onde a autorreferência e o processo de espelhamento infinito resulta em uma *mise –en- abyme.* A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor e acrescentamos o expectador, ambos são convidados a adentrarem ao espaço literário e fílmico.

Alguns críticos argumentam que a arte pós-moderna não objetiva explorar a dificuldade, mas antes a impossibilidade de se impor um só significado ou uma só interpretação ao texto, uma só leitura. No entanto, é verdade que isso acontece pelo controle explícito e autoconsciente da figura do narrador/autor inscrito na ficção, que parece ordenar, pela manipulação desse texto, uma única perspectiva (Hutcheon, 1991). Na narrativa fílmica, não é diferente, o artista está presente não como criador, mas como produtor inscrito de um artefato capaz de promover mudanças sociais através de seus expectadores. O autor manipulador ou o produtor cinematográfico torna-se uma posição a ser preenchida, uma presença a ser inferida pelo leitor e pelo expectador.

Hutcheon (1991) dá importância a esse desse tipo de texto que exige a participação do leitor em sua composição. Este parece ser desenhado no interior da linguagem e da ficcionalidade do produto textual. A narrativa aconselha aquele que lê dentro de uma participação ativa no processo de produção de sentido (Hutcheon, 1980). Desse modo, a metaficção nada mais é que a ficção que discute o próprio estatuto. Esta teoria traz para dentro de si mesma um comentário a respeito de sua composição.

O primeiro livro de Hutcheon (1984), Narcissistic narrative: the metaficcional paradox, numa tradução por Brunilda T. Reichmann[[7]](#footnote-8) é basilar para o entendimento da evolução da literatura partindo do realismo e chegando à metaficção.

Na metaficção, i) O autor se torna manipulador do próprio texto, não aceita nenhum acordo com a verossimilhança, cria uma narrativa híbrida, utiliza o artifício de criação literária como assunto de sua ficção; semelha ser um autor que aparenta desligamento da produção criando um desconforto no leitor fragmentando sua narrativa; ao autor, pouco se sabe se sua intromissão na diegese destrói a verossimilhança ou desfaz a suspensão de incredulidade. ii) A narrativa metaficcional não cria uma realidade análoga à realidade quotidiana, mas se mostra como artifício que destrói a fluidez do universo ficcional criado pelo autor e se torna independente dele; é uma narrativa narcisista que se espelha no próprio texto, ou seja, que estabelece uma relação especular com ele; na modalidade diegética explícita, o texto é autoconsciente; a história contada deixa de ser importante e essa importância jaz no processo de contar a história; iii) O leitor, livre de um universo ficcional tradicional e coerente, característico principalmente da ficção realista, fica livre para ir (re)criando a narrativa à medida que lê, acompanhando as digressões, os comentários e a liberdade que lhe é dada pelo texto, participando assim do processo de recriação da própria narrativa; o leitor reconhece o texto como ficcional e automaticamente se coloca como um ser que está montando um quebra-cabeça e que, portanto, terá que encontrar as peças que se encaixam, ou seja, e elas existirem.

Dessa forma, podemos inferir que o texto metaficcional é constituído por estilhaços que podem ser ligados pela sua semelhança estrutural e reflexiva. Segundo Waugh:

The Metafiction does not abandon “the real world” for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover – through its own self-reflection – a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day similarly constructed, similarly “written” (Waugh, 1995, p. 53).

A trama entre vida e arte está no plano do processo imaginário do narrar à história e no novo papel exercido pelo leitor. A metaficção apresenta um tipo de composição textual que é autoconsciente e que metodicamente chama a atenção para seu status de artefato. O próprio texto põe questões sobre a analogia entre ficção e realidade. Nesse sentido, a própria ficção proporciona à crítica seus métodos de construção (WAUGH,1984).

Um aspecto-chave no estudo da metaficção feito por Waugh em seu livro *Metafiction* consiste na investigação do choque provocado nas narrativas pela reflexão de ordem metaficcional. Segundo pondera à teórica, a proeminência desse aspecto nos romances contemporâneos é estimulada pela ênfase que várias disciplinas conferem às mediações inabaláveis por meio das quais o conhecimento do mundo se faz, isto é, não haveria mais a esperança de conhecer o mundo na sua ontologia, desvencilhado da ordem discursiva. Desse modo, reitera-se a literatura como um caminho excêntrico para se pensar o mundo, haja vista que o assentamento do mundo criado *como se* fosse real ocorre unicamente via linguagem. A presença da metaficção nessa obra de narrativa literária e fílmica revela-se como uma estratégia pela qual se explora a relação entre realidade e ficção e, portanto, os limites da realidade em que vivemos.

A seguir, apresentaremos os artifícios metanarrativos da obra em estudo.

**ARTIFICOS METANARRATIVOS EM *MOÇA COM BRINCO DE PÉROLAS* DE TRACY CHAVALIER**

A Tela de Vermeer sob o título *Moça com brinco de pérola* (2004)inspirou Tracy Chevalier, autora norte-americana radicada em Londres,a escrever o livro de mesmo título, em 1999. A narrativa apresenta a história do pintor que ao retratar a moça, mescla ficção a fatos reais, resultando em um *Künstlerroman*, isto é, um romance no qual uma obra de arte ou a vida de um artista é o elemento central.A adaptação fílmica, disseminada em 2003, em produção britânica autônoma conduzida por Peter Webber, dramatiza a vida do pintor e pode ser classiicada como um *biopic*, isto é, um filme que narra a vida de um indivíduo da vida real ou de um artista em sua atividade artística.*Moça Com brinco de pérola de*r **Chevalier** narra a história de Griet, uma menina holandesa de 16 anos de idade que se torna uma empregada na casa do pintor JohannesVermeer[[8]](#footnote-9).

Griet, sendo calma, sua astúcia não só a ajuda nos deveres domésticos, mas também chama a atenção do pintor. Embora diferente em sua criação, educação e posição social, eles têm um modo semelhante de olhar para a vida.

Vermeer a envolve sem pressa para o mundo das pinturas - o retrato, imagens luminosas de mulheres solitárias em situações domésticas. Em contraste com o trabalho dela no estúdio do mestre, Griet tem que manter seu lugar em uma casa católica caótica administrada pela esposa volátil de Vermeer, Catharina, a sogra Maria Thins, e a leal empregada Tanneke. Seis crianças (e contando) preenchem a casa, dominadas por Cornélia de seis anos de idade, uma menina danosa que vê mais que ela deve.

À beira de feminilidade, Griet atrai também as atenções crescentes de um açougueiro local e do protetor de Vermeer, o mecenas Van Ruijven. E ela tem que achar uma maneira de lidar com esta vida nova e estranha fora da família protestante amorosa onde ela cresceu e agora fragmentada por um acidente e uma morte. Griet torna-se parte do trabalho do seu mestre, a intimidade crescente deles esparrama rompimento e ciúme dentro da casa ordenada e até mesmo - como o escândalo vaza para fora - abala o mundo exterior.

Podemos perceber que o que nos impulsiona nessa história narrada é o suspense em relação à obra de arte sobre sua criação e a escolha do objeto ou tema criado. O que movimenta a narrativa fílmica é que a história toda é contada no em questão de horas, na narrativa literária cada página, cada frase, cada ponto encerra um segredo a compor toda a trama a ser desvendada.

Reichmann (2013) afirma que tendo como pano de fundo a análise da criação metaficcional de Hutcheon, este trabalho apresenta características relacionadas aos artifícios metanarrativos utilizados na feitura da obra literária e na narrativa fílmica. Ao adaptar a narrativa para a tela, os recursos utilizados deram ao produtor a característica do autor manipulador; ao filme, uma autoconsciência explícita do processo de criação; e ao espectador, a mesma responsabilidade de recriar a narrativa através de uma participação atenta e intelectualmente engajada.

A metaficção se faz presente na narrativa a partir da história de como surgiu a obra de Johannes Vermeer *Moça com Brinco de Pérola*, ( 2004) que se passa no século XVII. Ao adentrar a narrativa, não resta dúvida ao leitor de que o desafio ao qual se propôs a autora é elaborar, a partir dos dados biográficos e, sobretudo, da observação das telas de Johannes Vermeer (1632-1675), uma narrativa ficcional para a personagem da tela de título homônimo.

*Moça com Brinco de Pérola* (2004) trata-se de um romance histórico que se insere no gênero romanesco de produção contemporânea que, assim como os romances pós-modernos, conforme Menton (1993, p. 154), permite ampliar os critérios de avaliação crítica dessa produção. Nessas obras, os autores têm como meta principal questionar os conceitos interrelacionados que se associaram ao humanismo liberal: certeza, autoridade, totalização, continuidade, fechamento, hierarquia e homogeneidade. Nesse processo, Chevalier questiona o próprio fazer ficcional e pictórico. Sua narrativa autoconsciente exige tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor. Desse modo, apresenta-se como um romance popular que, ao mesmo tempo em que é intensamente autorreflexivo, de maneira paradoxal, também se apropria de acontecimentos e personagens históricos, misturando ficção a dados biográficos do escritor. O universo do romance não se limita, então, ao mundo da ficção, uma vez que se combina com discursos referenciais que ocupam o locus da realidade.

Hutcheon (1984) assegura que a linguagem do romance, em toda ficção, é representacional. Na metaficção, todavia, este fato é tornado explícito. Enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também requer que ele participe que se envolva intelectual, imaginária e efetivamente na recriação deste texto. Esse é o paradoxo do leitor.

No romance de Chevalier e no filme dirigido por Peter Webber, o pintor Vermeer preocupa-se em buscar o ponto chave de sua inspiração. Tanto o filme quanto o livro apresentam a apreensão com seu processo de feitura da obra provocando o envolvimento do leitor e expectador que também se angustiam por desejarem saber o que falta na tela para ser concluída.

Griet passa a trabalhar na casa do artista Vermeer como empregada doméstica. Este passa se interessar por Griet quando a vê limpando uma das vidraças de seu ateliê. Observa  sua beleza e intrigante olhar, ao mesmo tempo alegre e triste, a pele cor de neve, traços finos e discretos.

Ao limpar o estúdio-sótão, Griet começa a observar a obra de Vermeer. Griet tem um natural olhar crítico-semelhante ao do mestre, que a deixa opinar em seu trabalho- nascendo entre eles uma cumplicidade, onde a presença da criada melhora o seu fazer artístico.Há momentos em que ela o ajuda na montagem da composição da tela. Outra cena comprova claramente sua sensibilidade para arte: Griet se atenta em lavar as vidraças das janelas do ateliê, o que vai melhorar a qualidade da luz interior para que o trabalho do artista não seja prejudicado pela falta de luminosidade .

Com o passar do tempo, o mestre começa a ensinar alguns conceitos da arte a Griet, e esta apreende e acolhe seus ensinamentos. O artista ensina a criada a preparar a tinta, a usar a goma-arábica, a moer o mineral lápis-lázuli e misturar com o óleo de linhaça para fazer uma pasta. Fala para sobre as cores, os tons, ensina que o mundo pode ser visto com outro olhar e que uma única cor se decompõe em várias outras. Cita o exemplo do vestido de veludo vermelho;.

 — De que cor são aquelas nuvens?

— Brancas, senhor.

— São mesmo? Olhe novamente… Então, que cores você vê naquelas nuvens?

— Tem um pouco de azul e amarelo e até verde! (*ou cinza*, *me questiono*)(CHEVALIER,2004,p.24.)

Esse diálogo estimula ao leitor e ao expectador a perceberem o interesse de Vermeer em ensinar a criada a entender as cores além da cor. Mas na verdade ele a seduz para que a mesma pose para ele usando um par de brinco de pérolas. Estava faltando para o pintor alguma coisa que ele não conseguia apreender no momento da criação. O pintor Vermeer se angustia por tentar concluir a tarefa de compor o quadro que há anos havia iniciado, mas faltava o ponto máximo para sua inspiração captar.

Os artifícios metanarrativos que sustentam tanto a obra quanto ao filme podem ser amparados a partir da teoria de Genette(2006). De acordo com o teórico, o objeto da poética não é o texto, mas sua transcendência textual, sua ligação com outros textos – em suma, a transtextualidade. Genette aponta, então, cinco tipos de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Pretende-se, portanto, analisar o processo transtextual que forma a cadeia semiótica, classificando as estratégias usadas de acordo com as categorias de Genette

Sobre a intertextualidade, podemos defini-la como a coparticipação de dois ou mais textos em forma de citação, plágio ou alusão. Nas obras analisadas, a intertextualidade acontece quando tanto a romancista como o cineasta citam ou fazem alusão à obra de Vermeer.

Ao criarem histórias em torno da obra e o filme evocam valores estéticos do século XVII, em particular a rotina silenciosa das mulheres virtuosas, tão bem imaginadas pelo pintor. A silenciosa protagonista da obra de Vermeer passa a ter voz através de Griet, a modelo fictícia criada no romance já no filme, o que se percebe é um ambiente de magia7 criado pelo diretor de fotografia, Eduardo Serra, à medida que enquadra as cenas como se fossem sequências de telas a óleo no estilo do artista.

Outro artifício metanarrativo é a paratextualidade, sendo a relação entre o conjunto composto por uma obra e tudo o que está em torno dela, isto é, o texto propriamente dito, seu título, o posfácio, ilustrações. Em *Moça com brinco de pérola*, a paratextualidade se manifesta de vários modos. Um exemplo de paratextualidade são capas de livros de História da Arte, especificamente as de Wheelock, especialista na obra de Vermeer.

A metatextualidade é a relação de mais fácil identificação dentre as relações transtextuais. Caracteriza como um comentário, um texto sobre outro texto, muitas vezes estabelecendo uma relação crítica. Existem dois tipos de metatextos: os textos críticos, acadêmicos ou não, sobre as obras e os comentários dentro da própria obra:

*Moça com brinco de pérola* se propõe, antes de mais nada, a ser uma crônica do século XVII. A narrativa, situada na Holanda do pintor Johannes Vermeer, não pode se eximir, entretanto, do seu caráter de romance histórico – no caso, metaficção. Dessa forma, deve ser verossímil, mas até certo ponto, uma vez que, se propõe a tal, pode se desvincular de exigências de verdade histórica incontestável e se recolher ao relacionamento. Assim, na teoria tudo fica até mais interessante. Mas a verdade é que *Moça com brinco de pérola* é um filme chato. A ideia era boa… É isso o que é *Moça com brinco de pérola*, um quadro impressionista holandês. Tudo funciona em função disso, inclusive a iluminação. Parece que alguém com muito dinheiro estava disponível para brincar de imitar quadros. E só. O filme não consegue ser mais nada além disso, um quadro que se mexe, e se mexe bem pouco.(BARRETO,.2007,s.p).

A relação arquitextual estar sujeito ao reconhecimento do receptor, o fato de *Moça com brinco de pérola* se apresentar como a tela mais utilizada para ilustrar a obra de Vermeer só fortalece a maneira como a cadeia semiótica, desencadeada pelo filme em 2003, popularizou-a. Isso dá ênfase as considerações tecidas em relação à paratextualidade: o livro e, por conseguinte, o filme prestaram um grande serviço à divulgação da obra do pintor, renovando o interesse por ela. Ao cumprir o papel de entretenimento, tanto a adaptação fílmica quanto o romance trouxeram a obra de Vermeer ao conhecimento do público.

Outro tipo de transtextualidade é a hipertextualidade que de acordo com Genette (2006), refere-se “à relação entre um texto, que ele denomina hipertexto, e outro anterior, o hipotexto, que [aquele] transforma, modifica, elabora ou estende”. (STAM,1992,p.209 apud GENETTE,2006, p.212). Essa categoria é bastante útil para a análise de filmes. Conforme a tabela geral das práticas hipertextuais, caracterizadas como transformações sérias aplicadas “a obras de vastas dimensões”, os hipertextos envolvem três processos criativos diferentes: a transformação temática, a transvocalização e a translação espacial. Essas transformações podem se manifestar em forma de tradução, transestilização e transmodalização, sendo esta última definida por Genette como “qualquer tipo de modificação feita no modo de representação característico do hipotexto. Mudança de modo, portanto, ou mudança no modo, mas não mudança de gênero”(GENETTE.2006,P.277) .

Tais transformações são julgadas como intermodais quando passam do modo narrativo para o dramático, ou vice-versa, e são chamadas de intramodais quando originam mudança dentro do próprio modo. Um exemplo da hipertextualidade é quando a autora se ancora na biografia do pintor Vermeer, como o lugar em que nasceu, cidade do Delft, localizada na Holanda, quantos filhos teve, com quem se casou, situação econômica, a fim decompor uma narrativa de cunho fictício. Conforme Vieira (2013) a partir dessa subdivisão, Genette (2006) ainda sugere quatro variações, sendo duas delas intermodais – a dramatização e a narrativização – e as outras duas intramodais, com variações do modo narrativo e do modo dramático. Em *Moça com brinco de pérola,* partimos do modo descritivo da obra literária para o o modo dramático representado pela adaptação fílmica. Esta nos remete ao modo descritivo visual da pintura, ao reapresentar a estética de Vermeer na grande tela. Uma cadeia semiótica, portanto, é gerada por meio desse processo de via de mão dupla.

Asseveramos que o retrato a óleo *Moça com brinco de pérola* tem papel primordial na narrativa, pois é o clímax do livro e também do filme. No romance, os fragmentos em que Griet delineia os quadros para seu pai, cego, são os mais bem elaborados, mas a descrição que ela faz do retrato difere das demais, uma vez que o foco está em seus sentimentos ao ser retratada, assim como na interação com o pintor durante a negociação do resultado final do quadro. No filme, a interação verbal é reduzida ao essencial e é expressa apenas por meio de recursos cinematográficos tais como gestos, expressões faciais, ângulo da câmera, iluminação e trilha sonora, dentre outros.

Ainda, de acordo com Vieira (2013) no clímax, o momento em que o retrato de Griet ganha vida diante de nossos olhos, abrevia alguns dos procedimentos propostos por Genette. Por meio do processo de ampliação, a autora do romance cria uma personagem que dá voz à modelo da pintura. Mas é através do processo de extensão que o romance toma forma. Por fim, por meio dos processos de excisão e concisão, o filme enxuga os diálogos e corta todas as tramas paralelas presentes no romance, focando toda a atenção no relacionamento entre Vermeer e Griet.

No livro quanto no filme, o momento capital que leva ao clímax é a abertura em que Van Ruijven, mecenas do pintor, vê Griet pela primeira vez e deixa claro o vontade de possuí-la. Em respeito à família da moça, Maria Thins, sogra de Vermeer, não admite que ele se aproxime da moça e sugere que ela pose para uma tela. Van Ruijven aconselha uma cena animada, como a tela *Moça com copo de vinho*, mas Vermeer não concorda por causa da gravidez da outra modelo. Todos se entendem quando, então, dar a entender um retrato de Griet, sozinha. Ela também fica contente, pois tal arranjo possibilitará que ela passe ainda mais tempo junto ao pintor.

Vermeer e sua nova modelo comerciam a composição do retrato, as roupas, o turbante azul e amarelo em vez da touca tradicional de criada, o rosto voltado em direção à janela, a intensidade do olhar, os lábios úmidos e, finalmente, o brinco de pérola. Durante a comercialização, o filme segue o enredo principal do livro. Enquanto o retrato é pintado, o artista **s**e preocupa principalmente com a maneira como a luz é refletida no rosto da modelo.

O centro da história é o envolvimento amoroso entre pintor e modelo, e ambos têm plena noção de que o relacionamento entre eles não deverá ir além daquela obra de arte; eles , mesmo contra gosto da família de Vermeer , aproximam-se , ainda que o relacionamento amoroso não seja consumado. A inversão se dá quando Griet, ao soltar os cabelos para trocar a touca de criada pelo turbante colorido, sente-se frágil e, diante da dificuldade de se responsabilizar por suas decisões e de controlar seus desejos, procura o namorado, Pieter, e se entrega a ele nas proximidades de uma taverna. Já no filme, Griet consente se levar pela vulnerabilidade e pede ao pintor que fure sua orelha e coloque o brinco de pérola, ato que simboliza sua entrega ao mestre.

Griet só permite em furar a orelha depois que Vermeer lhe mostra o quadro em progresso:

O quadro era diferente de todos os outros. Era apenas eu, minha cabeça e ombros, sem mesas nem cortinas, janelas ou pincéis de pó-de-arroz para amenizar e distrair. Tinha me pintado com meus olhos bem abertos, a luz batendo no meu rosto, porém com um lado na penumbra. Eu estava de azul, amarelo e pardo. O pano enrolado na minha cabeça não me deixara parecida comigo, mas com uma Griet de outra cidade, talvez até de outro país. O fundo era preto, fazendo com que eu ficasse muito só, embora estivesse, evidente, olhando para alguém. Parecia aguardar alguma coisa que não sabia se ia acontecer. (CHEVALIER,2004,p.197).

O quadro, tanto na obra literária e no filme, representam o encontro entre artista e objeto de arte. Da inspiração surge uma nova percepção de mundo, talhada na capacidade de perceber as luzes, as sombras e as cores de uma forma privilegiada que apenas os artistas possuem. Nem o ciúme e a paixão são capazes de destruir essa nova relação da jovem serviçal com o mundo que a cerca.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A escolha de Chevalier é propícia ao imaginário do leitor. O entrelace literatura e cinema nos deu oportunidade de desenvolver estudo procurando abordar a metaficção através das estratégias metanarrativas a partir da transtextualidade e ouros artifícios.. A metaficção nos faz entender sobre as artimanhas que o texto literário e fílmico podem arranjar na feitura da obra.

Enquanto Chevalier usou a história do pintor Vermeer para escrever a narrativa do livro aliando fatos reais a situações imaginárias, o diretor Webber fez uso de duas fontes, o livro de Chevalier e os quadros de Vermeer para compor a narrativa cinematográfica.

Nosso interesse foi mostrar através do citado livro que mesmo as personagens que têm referentes históricos explícitos caracterizam-se por pertencerem a um passado conhecido de forma incompleta ou obscura pela História, e, justamente por isso são atraentes para o leitor. É o caso da própria *Moça com brinco de pérolas* representada no quadro, pois sobre ela nada se sabe, nem mesmo seu nome. Assim, a história de Griet é a narrativa do possível. Seus referentes não são provenientes somente do quadro homônimo ao livro, mas de diversas representações de Vermeer. A autora, por meio de seu processo criativo, apresenta ao leitor não os fatos históricos, mas os que poderiam ter sido. A obra oferece para o leitor uma história possível, mas sem a pretensão da veracidade.

**REFERÊNCIAS**

BAZIN, André. **Cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BARRETO, João. *Moças, brincos e pérolas!*. Disponível em: <http://petshop.wordpress. com/2007/01/23/57/>. Acesso em: 16.Junho. 2018.

BRITO, João Batista de. **Literatura e cinema.** São Paulo: Unimarco,2006.

BRUNILDA, Reichhmann. Adaptação Remissiva e Digressiva: Transposição de Metaficção para o cinema In: Itinerários, Araraquara, n. 36, p.129-144, jan./jun. 2013.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. Disponível em :<<https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>Acesso em 5/06/2018.

CÂNDIDO, Antônio et al**. A personagem de ficção.**10. ed.SãoPaulo:Perspectiva,2004.

CHEVALIER, Tracy. Moça com brinco de pérola. Trad. Beatriz Horta. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

GENETTE ,G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_\_Narcissistic narrative: the metaficcional paradox. London: Methuen, 1984.

MENTON, Seymour. La nueva Novela Histórica de La América Latina: 1979-1992. México: Colección Popular, 1993.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*.

VIEIRA*,* Miriam*. Vermeer sob a luz da transtextualidade,* In***:*** AletriA - v. 23 - n. 3 - set.-dez. – 2013.

**LA PRESENCIA DEL *MISE EN ABYME* EN LA PELÍCULA DIÁRIOS DE MOTOCILETA**

**ALBORNOZ, Omar Mario**

**Universidad Estatal de Piauí- UESPI**

[**omalbornoz2000@yahoo.com.br**](mailto:omalbornoz2000@yahoo.com.br)

**VELOSO, Maria Márcia Kaline Silva**

**Universidad Estatal de Piauí- UESPI**

[**velosokaline@gmail.com**](mailto:velosokaline@gmail.com)

Resumen: El cine es considerado el séptimo arte, la misma retrata a realidad – o trae un enredo, que utiliza de una gama de artificios imageticos como a propia imagen del artista, la representación espacial y el encuadre; trae también artificios de construcción temporal como la palabra, la literatura, la interpretación de los autores y la narrativa. Los artificios mencionados contribuyen para la composición en abismo, temática de esta investigación. El presente trabajo tiene como objetivo general identificar la presencia de mise en abyme en la película Diarios de Motocicleta, se entiende para este estudio, mise en abyme como una técnica narrativa que consiste en colocar una historia dentro de otra historia, como un enclave – una narración secundaria que de alguna manera se desarrolla a partir de la ficción original, siendo así, en este estudio se buscó identificar dentro de Diarios de motocicleta estas narrativas secundarias. Para el estudio se llevó en consideración las teorías de DÄLLENBACH (1989), SANTAELLA (1993) PLAZA (1987); DELEUZE (1985); BENJAMIN (1994) de entre otros que también tienen importancia dentro de este estudio. Al final del estudio se observó que hay la presencia de narrativas paralelas y enlazadas a la principal, evidenciada por ejemplo por la historia de la pobreza de América Latina, la propia aventura de los estudiantes de medicina , Ernesto Guevara y del químico Alberto Granado, eso además del nacimiento del estrategista y guerrillero Ernesto Che Guevara, líder de la Revolución Cubana al lado de Fidel Castro.

PALABRAS CLAVE: *Mise en Abyme*. Diários De Motocicleta. Cine

1. **INTRODUCIÓN**

El cine, reconocido como el séptimo arte, es un modo de expresión que trae tanto artificios de orden temporal como la palabra, la literatura, la interpretación de los autores y la narrativa, como, e principalmente, recursos imagéticos. Es una producción amplia que envuelve elementos para más allá de la palabra, como el movimiento, encuadre, elementos gráficos, música, vestuarios de entre otros. El cine surgió, de cierta manera, como una relectura de la literatura, como una manera de dar “cuerpo” a palabra usada en la literatura, José de Alencar Avellar afirma que “Destruidor de estéticas, renovador da literatura, o cinema aparecería como un instrumento capaz de ressucitar a palavra, a primera invenção poética do homem – dizia Victor Chklovski. (AVELAR, 2007, p. 9), el cine consiguió dar vida a la palabra.

Esta innovación de artificios usados por el cine para la construcción de una nueva manera de expresión auxilia para la composición de una *composición en abismo*, esta comprendida como una manera de trazar dentro de la narrativa, historias paralelas al enredo principal, son narrativas que contienen otras narrativas dentro de sí. En esta investigación para referirse a la *narrativa en abismo* será utilizado el termo original, *Mise en abyme*.

Las obras cinematográficas son compuestos completamente audiovisuales como dicho anteriormente, se componen de imágenes y audios, por ejemplo, estos compuestos pueden ser comprendidos como signos (señales, símbolos, significados) de esta manera se puede asociar el cine directamente a la semiótica. Para Santaella (1993) semiótica es "O nome Semiótica vem da raiz grega s*emeion*, que quer dizer signo” por lo tanto a través de la semiótica se puede hacer un análisis cinematográfica. La producción fílmica es aún una forma de comunicación, una expresión de la realidad, esto enfatiza más una vez su relación con la semiótica que según Santaella (1993, pág. 13) también puede ser definida como “é a ciencia que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido”.

La problemática de esta investigación consiste en la duda en saber se dentro de la mencionada película hay historias paralelas a la historia principal, se hay narrativas entrelazadas. Este estudio incide en una investigación cinematográfica en busca de *mise en abyme*, y tiene como objetivo general identificar la presencia del mencionado recurso en la película Diarios de Motocicleta, buscando incluso, evidenciar esas narrativas.

1. **PRESENTACIÓN DE LA OBRA: DIARIOS DE MOTOCICLETA**

La película Diarios de Motocicletas estrenó en 15 de enero de 2014, poseen cerca de 126 minutos y puede ser encajada en tres géneros, drama, biografía y aventura, lo mismo fue dirigido por el director Walter Salles. La narrativa cuenta la historia de un viaje y de un libro de memorias escritas por Ernesto Guevara de La Serna.

El viaje es hecha por Alberto Granado y Ernesto Guevara a América del Sur con la intención inicial de conocer este continente hasta el momento conocido solo por medio de libros y revistas. La expedición ocurre al borde de una moto vieja nombrada de *La poderosa*, que luego en los primeros meses de locomoción presenta problemas y los dos viajantes siguen pidiendo carona en la carretera e incluso a pie, haciendo largas caminadas muchas veces empujando la moto. Durante la aventura además de conocer los paisajes conocen también las realidades de américa latina, las diferencias sociales, políticas, y el sufrimiento de la populación, hechos que empiezan a impulsar el cambio de rumbo del viaje y principalmente un cambio ideológico en Ernesto Guevara.

El ápice del cambio del propósito da viaje y de ideología de Ernesto ocurre cuando él y Alberto conocen a un médico peruano que incluso regala Ernesto con un libro y le presenta a una colonia de leprosos - foco de los estudios de Ernesto, en este momento Ernesto percibe que la economía local beneficia solamente una pequeña parcela de la populación, en detrimento a los campesinos indígenas , en la reflexión se acuerda incluso de una charla que tuvo con un campesino que le relató sobre la pérdida de sus tierras y la exploración de mano de obra.

Al final de la aventura los dos amigos se separan, Alberto sigue sus estudios y Ernesto empieza su lucha en contra las desigualdades de aquel pueblo, lucha esta que vendría a culminar en la revolución armada para combatir estas desigualdades económicas y endémicas en el continente. Este posicionamiento activo en contra las desigualdades le convertiría en el mito Che Guevara, líder da Revolución Cubana al lado de Fidel Castro.

Esta investigación está estructurada en tres partes: la primera trata de la obra cinematográfica que fue elegida para el desarrollo del trabajo, luego se aborda el marco teórico referente a la composición en abismo y por fin hay el análisis de las características de la *mise en abyne* dentro de la obra pesquisada.

1. ***MISE EN ABYME***

Es sabido que las producciones fílmicas son cargadas de recursos artísticos y que algunos niveles de realidades son expuestos, en verdad espejados o quizá entrelazados. La narrativa fílmica posee una historias principal y varias historias paralelas que de alguna manera se entrelaza a la principal constituyendo así una narrativa dentro de otra narrativa que ese en lo que consiste composición en abismo, el *mise en abyme*. Para Lucien Dällenbach *mise en abyme* es “todo espejo interno que reflete el conjunto de la narrativa por reduplicación simple, repetida o compleja” (1997, pág. 52), es claramente este enmarañado de narrativas de historias paralelas.

El término en estudio fue usado por la primera vez por el francés André Gide que afirma que la *composición en abismo* dice respecto a una narrativa que suporta otra narrativa, como ejemplos de utilización de este recurso se puede mencionar la célebre cena do drama shakespeariano en que Hamlet pide para que una compañía teatral enseñe delante de la corte el asesinato de su padre, el reye Hamlet, a fin de descascarar los culpados, observando la reacción de ellos en la escena, es un ejemplo clásico de *mise en abyme*.

El abismo puede ser comprendido también con un proceso de reflexión o autorreflexión, en este caso es posible mencionar el cuadro *As Meninas*, del pintor español Diego Velásquez, el autor es representado por sí mismo en la obra producido un cuadro, es posible percibir entonces la reflexividad dentro de este cuadro, en esto ejemplo es incluso posible asociar otro posicionamiento de Lucien Dällenbach, el de espejo. Con un juego de espejos es posible tener diferentes niveles de reflexividad. Sobre *As meninas*, Dällenbach discurre

… el de Velásquez se niega a jugar con las leyes de las perspectiva: sobre la tela se proyectan los dobles perfectos del rey y de la reyna, situados en la parte central del cuadro. Además mostrando las figuras que el pintor contempla, pero también, por mediación del espejo, las que lo contemplan a él, Velásquez establece una reciprocidad de miradas que hace oscilar el interior y el exterior, obligando a la imagen a “salir de su marco”, y, al mismo tiempo invitando a los espectadores a adentrarse en el cuadro. (DÄLLENBACH 1991, Pág.18)

Se percibe en el fragmento arriba que el foco está en la refletividad, en este caso el espejo acaba por crear algo típico del cine, que es en *encuadre*. El cine es de hecho el ambiente fértil para la literatura en abismo, puesto que en ella no hay límites como en la teoría literaria.

Em literatura o efeito esbarra nas limitações de memória do leitor (em cujo cérebro se reproduz a auto inclusão). No cinema, ao invés, a multiplicidade de enquadramentos potencia um maior questionar da nossa própria realidade de videntes externos ao filme, na medida em que o “lado de cá” se afirma em parte como uma extensão “daquele lado”. (CHINITA, 2013, p.139)

Por tener muchos recursos el cine se vuelve en un ambiente muy propicio para la producción de una composición en abismos.

1. **MISE EN ABYME EN LA PELICULA DIÁRIOS DE MOTOCICLETAS**

La película Diarios de Motocicleta es rellena de narrativas paralelas a la narrativa principal, estas narrativas se entrelazan varios niveles, el de lenguaje y el de sentido por ejemplo, caracterizando así una interacción intersemiótica.

**4.1. Narrativa Principal**

La narrativa principal de la película consiste en contar la historia del viaje y de un diario de memorias escritos por el estudiante de medicina Ernesto Guevara de La Serna por los países de la América latina conociendo no solo sus paisajes como la realidad del pueblo. Ernesto pasa por cuatro países, Argentina, Chile, Perú, Venezuela y Colombia y en cada una de ellas conoce su pueblo

**4.2 Narrativas Paralelas**

**4.2.1 Alberto Granado**

Un bioquímico que de veintinueve años que le gustaría terminar el viaje en el día de su cumpleaños e inició el viaje como el motorista de la expedición. Este hombre por muchas veces se mostró como un “bon vivant” como cuando conoció una mujer en el barco e cuando conoció las hijas del bombero, además de eso, muchas veces faltó con la verdad para conseguir lo quería. Al final de la película continuó sus estudios.

**4.2.2. Rose: la señora acamada**

La aparición de esta mujer es bien breve pero el propio Ernesto es quien cuida de suponer su historia. En una mujer que trabajaba sirviendo mesas y vivía honestamente y que según la evaluación del estudiante, no sobrevivirá.

**4.2.3. El casal de comunistas mineros**

Este casal vivía en sus tierras hasta que estanciero llegó y tomó pose de sus tierras les obligando a salir emprendiendo viaje en busca de trabajo. En este encuentro los cuatro se encuentra en la misma posición, la de viajantes. Tras el encuentro Ernesto refleja sobre la condición humana.

**4.2.4. Nestor**

Un hombre muy sabio que vivía en Cuzco y que se convirtió en un guía por ser un gran conocedor de la historia de aquel local.

**4.2.5. Campesino indígena**

Este campesino trabajaba en las tierras y cuando las mismas pasaron producir bien, el dueño apareció y le expulsó. El hombre tenía un poder adquisitivo mayor, poseía oro y dinero, por eso consiguió expulsar el campesino. Se queda claro aquí la exploración del campesino y el poder de quién tiene dinero sobre los más pobres.

**4.2.6. Lucy**

Esta es na mujer que pasa el tiempo todo viajando en el barco y que para ganar dinero mantiene relaciones con los pasajeros.

**4.2.7. Los indígenas**

Es posible observar a durante la película la aparición de muchos indígenas en condición de pobreza extrema, de falta de recursos. Durante el traslado de barco por dos veces Ernesto observa las pésimas condiciones en que los indígenas son transportados, mientras en el barco mayor están bien confortables los que tienen dinero, mejor condición.

**4.2.8. Los enfermos de San Pablo**

Los enfermos que viven en esta comunidad tienen historias variadas y están alli porque, por cuenta de la enfermedad fueron abandonados por su familia o demitidos de sus empleos. Viven en la comunidad y los propios construyen sus casas.

**V. CONSIDERACIONES FINALES**

Una composición en abismo es evidenciada por la existencia de varias narrativas en un mismo plan, como se fuera en camadas, y unidas a una narrativa principal. Este recurso comúnmente encontrado en la literatura puede ser analizado también en el cine, incluso por sus propios recursos artísticos se vuelve un campo propicios para este análisis.

Tras el análisis fue posible percibir que la película Diarios de motocicleta producida en EEUU en 2004 sob la dirección de Walter Salles Jr, presenta muchas narrativas paralelas y que se entrelazan entre sí, caracterizando de esta manera el *mise en abyme.*

Es posible observar que además de la historia principal, que es un viaje para conocer la américa, el protagonista siempre está en conexión con otras narrativas, un ejemplo es la historia de todos los enfermos cuidados por Ernesto, el enlace se efectiva por ser el protagonista un estudiante de medicina. Puede aún ser evidenciada, por ejemplo, por la historia de la pobreza de América Latina, la propia aventura de los estudiantes de medicina, Ernesto Guevara y del químico Alberto Granado, esto además del nacimiento del estrategista y guerrilleiro Ernesto Che Guevara, líder da Revolución Cubana al lado de Fidel Castro.

**BIBLIOGRAFIA**

AVELLAR, J. de A. O Chão da palavra. Ed Rocco Ltda: Rio de Janeiro, 2007.

CHINITA, F. O Espectador (In)Visível. LivrosLabCom. 2013.

DALLENBACH, Lucien. EL relato Espetacular. Madri: Visor 1991

SANTAELLA, L. O que é semiótica? Editora Brasiliense. 1ª Edición. 1990.

**REFERENCIAS**

Diário de Motocicletas. <https://www.youtube.com/watch?v=ghoxw0re9ns&t=222s>

Accedido dia 29/09/2017

## CONCEPCIONES TEÓRICAS DISRUPTIVAS

**PARA LA LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA**

BAUTISTA BOTELLO,Ester

[sterbb@live.com.mx](mailto:sterbb@live.com.mx);

LÓPEZBADANO,Cecilia [cecilial@uaq.mx](mailto:cecilial@uaq.mx)

Una de las particularidades de la crítica literaria argentina de los últimos treinta años es su convicción generalizada, entre quienes la producen, de que tanto la literatura como las concepciones teóricas que se tienen de ella, nunca son individuales, sino plenamente sociales, hecho que deja de lado las apreciaciones impresionistas y nos enfrenta a una dimensión comunitaria de la lectura, también entendida como un modo de acción e interpretación estratégico, siempre ideológico, de la realidad circundante a través de los textos.

En el marco de esa consideración se inserta el presente trabajo, intentando dar cuenta del embate de una literatura que, frente al contexto actual de la globalización y al avance del neoliberalismo derechizante, en Latinoamérica, ya no crea, al menos con la frecuencia del boom, aquellos textos “auráticos y belleletrísticos”, sino otros, innovadores de una manera que podríamos considerar “disruptiva” respecto de aquel pasado, sin negarlo totalmente, pero en todo caso, remisos a la fetichización narcisista de la forma, se resisten a ser analizados y comprimidos en visiones tradicionales, pretendidamente neutrales o desideologizadas. Esa “desauratización” de los textos ha producido también nuevos enfoques teóricos que ya no conciben la teoría y la crítica literaria como una institución autónoma, sino transdisciplinar en un sentido culturalista, asumiendo que la forma, inevitablemente, es forma historizada.

Mabel Moraña decía, en el 2004 "el ´criterio de calidad´ sustentado por el ´belletrismo´ burgués va cediendo terreno a la necesidad de relevar y comprender una producción que –canónica o no– comienza por desafiar, cada vez de manera más evidente, los modelos representacionales e interpretativos de un ´orden´ en proceso de descomposición" (179). En esas tramas de aullante e interpeladora contemporaneidad, donde se yuxtaponen los elementos de ámbitos reñidos con lo estético tradicional, se historizan, por ello mismo, las problemáticas sociales actuales de una manera disruptiva, tanto en su temática como en su forma, o mejor dicho: en una temática que erosiona las formas auráticas consagradas; una “estética” –o “antiestética– vinculada a una nueva relación con la experiencia, neoestética rupturista, a menudo lindante con la postautonomía o directamente postautónoma, es decir, menos centrada en la preocupación estilística que en la efectividad y actualidad de relatos que construyen presente.

Florencia Garramuño señala la postulación de un tipo de escritura que, violentando los límites entre lo que es y lo que no es "literario""se opone claramente a un uso de la literatura como marca de distinción y diletantismo" y añade: "Más que por una serie de procedimientos, esta escritura no aurática se identifica por proponer un funcionamiento diferenciado del arte, orientado a la desfetichización del objeto y a una idea de arte en tanto soporte de experiencias" (2009: 33).

Su último libro –*Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015)– inicia con un epígrafe de *El arte fuera de si*, del profesor, curador y crítico paraguayo Ticio Escobar, quien señala: “Aquel lugar bien resguardado del arte –ese paraje acotado por la forma y velado, quizás, por el genio– ve hoy diluirse sus contornos, desfondarse su suelo”; luego, ella inicia así: “Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía” (13); más adelante, refiriéndose a la proliferación de libros de artista, o de los que incluyen fotografías, blogs, y/o formas documentales o testimoniales, como “literatura en campo expandido” entre la que se cuentan algunos de Mario Bellatin, Alan Pauls o Diamela Eltit, añade: “Miradas en su conjunto –más allá de los límites disciplinarios que ellas mismas desconocen–, […] estas prácticas transforman radicalmente el paisaje de la estética contemporánea” (23).

Así, esa literatura desafiante, que empieza a escribirse a fines del siglo pasado y se extiende sobre lo que va de éste, genera situaciones y personajes que, fuera de las categorías tradicionales, van dando cuenta de las diversas catástrofes que nos impone el capitalismo en esta fase caníbal, pues, como también señala Garramuño: “La escritura literaria es uno de los espacios en los que se exhibe esa historicidad del concepto de experiencia” (2009: 34).

Simbolizando ese “orden en proceso de descomposición” que historiza la –inédita– experiencia y se juega en los intersticios de los géneros, por las páginas literarias de esos textos contemporáneos desfilan las nuevas concepciones de la memoria histórica, desde los panorámicos murales femicidas del terror fronterizo mexicano a la fragmentariedad o el delirio que implica narrar el trauma de los últimos genocidios guatemaltecos, o la desorientación de los desplazamientos geográficos forzados por el crimen colombiano; el terrorismo, que lleva a interrogarnos sobre las nuevas respuestas éticas ante fenómenos inéditos; los ecocidios que devastan no sólo el medio ambiente, sino la integridad psíquica del sujeto; el cambio de usos de suelo devastando la tierra; la ausencia de memoria individual –por droga, por mal de Alzheimer– que borra la noción de sujeto construida sobre aquella; la miseria de los asentamientos urbanos surgidos de la decadencia y la pauperización de la clase media, que se suman a la pobreza ya existente; las nuevas visiones del género, que desbordan toda polaridad anterior; el narcotráfico, cuyo relato suele expresar racismos, paternalismos, mientras frecuentemente enmascara complicidades políticas, pero desenmascara siempre una (anti)moral objetualizadora global, mercantilista.

La noción de sujeto también ha variado de manera radical en estas nuevas narrativas y, junto con el cambio de la noción de experiencia que, sin duda incide en ésta, es uno de los problemas que se hallan en el foco de la cuestión acerca de la disrupción en materia de teoría. En cuanto a ello, podríamos hablar no de una falta de experiencia o de su pobreza, sino de una “sobredosis” de ésta –la elección de la palabra no es casual si nos remitimos también a la presencia cada vez más constante (real y literaria) de la droga, aunque no sólo por ella– pero de un tipo de experiencia que se resiste a la simbolización a la que nos acostumbraba la autonomía, que todavía guardaba una fuerte marca del vector formal.

Considerando el embate de esta literatura contemporánea que, al menos en Latinoamérica, produce textos innovadores, resistentes a ser comprimidos dentro de lo formal tradicional, tan útil en el análisis de aquellos “auráticos y belleletrísticos”, estudiados como “literarios”, teóricas inteligentes y refractarias a los formalismos inmanentistas fosilizados y a toda hermeneusis divorciada de la historia y entendida como “interpretación genuina” precisamente por ello, comienzan a acuñar, en sus ensayos literarios, términos como “postautonomía” “campo [literario] expansivo”, “desapropiación”, “sujeto postyoico”. Estos conceptos, afortunadamente, no pueden ser fácilmente utilizados de modo aplicacionista y taxonomizante, sino como preludio a una explicación que historiza la forma en el drama del sujeto contemporáneo y su vaciamiento de sentido.

Para comprender, por ejemplo, qué son las “narrativas postautónomas” debemos tener claro qué ha implicado históricamente la autonomía literaria; Josefina Ludmer es quien acuñó el concepto y elaboró también un significado accesible de autonomía;

En la realidadficción [sic] de alguna isla urbana latinoamericana, muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso del cierre de la literatura autónoma abierto por Kant y la modernidad. El fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura, o el arte, con las otras esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a si misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a si misma (2010 153)

Teniendo en cuenta la autonomía literaria ¿qué otros conceptos implicábamos –y siguen implicando aquellos que creen en la pureza o superioridad del arte, trascendentalizándolo–? Había detrás de ésta una fetichización narcisista de la forma, pues, según Garramuño: “autonomía y formalismo se correspondieron históricamente, para la literatura que se propone como autónoma, la forma es su vector de especificidad” (2009 247); éste, divorciando arte de empiria, producía, en la aurática sublimación poética, una compensación redentorista del sujeto autor y lector respecto del horror del mundo a través de la experiencia estética en la que “se empapaban” en esa aura de “completud” –que no ofrece el mundo– comulgando en ella para la obtención de una felicidad compensatoria del sentido que no se hallaba en la vida.

En estas narrativas postautónomas, aparece lo que algunos críticos han señalado como un “tercer espacio” que podríamos caracterizar siguiendo a Ludmer cuando dice: “se instalan en un régimen de significación ambivalente y ése es precisamente su sentido”, es decir, paralizan el juicio literario y suspenden la lectura inmanentista abastecida en categorías internas.

Escrituras [que] pedirían, y a la vez suspenderían, el poder de juzgarlas como ‘literatura’ […] son constituyentes de presente […] reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes […] salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc) […] toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). […] Ahora, en las literaturas posautónomas (‘ante’ la imagen como ley) todo es “realidad” y esa es una de sus políticas. Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista (la realidad separada de la ficción), sino la realidadficción producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto (que es privadopúblico). Esa realidadficción tiene grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación.

Ahora bien, si tenemos en cuenta esto, sumado a lo dicho sobre el hundimiento de la autonomía, se cae en la cuenta de la imposibilidad de construcción de una teoría literaria omniaplicable en el sentido que lo permitía la autonomía a través de sus instituciones de crítica especializada, y su relación con los esquemas analítico-descriptivistas formalistas, estructuralistas, y también, deconstruccionistas; en todo caso, lo que historizan –el deconstruccionismo en particular– es el cambio radical de una experiencia cognitiva asociada a la letra y su referencialidad, experiencia que, en el desencanto del iluminismo, intenta resolver, con un gesto elitista y aristocratizante, la ecuación de criticar a la razón por fuera de la razón, para lo cual la retoriza, entendiendo además, como iguales, los límites de la retórica y los de la poética y estetizando un mundo que deja así de ser cotidiano y se vuelve interpretable como sentido en fuga. Ésta es quizás la última inflexión estetizante y elitista a la que se podía llegar desde el auratismo y la autonomía: si no podemos salvarnos en la experiencia estética, confundámonos poetizando el mundo y negando la referencialidad de una palabra estilizada que se diluye.

¿Cómo volver en este mundo contemporáneo, a la razón teórica, cuando la teoría literaria ha agotado sus posibilidades de juego? ¿cómo retornar a la especificidad de las esferas diferentes y sus instituciones –autonomía–, cuando el producto material del arte –literario en particular– si no las niega, las desdiferencia? La solución es comprender que no podemos encerrarnos en una institución decadente como una teoría literaria “pura”, pretendidamente omnímoda y autónoma del mundo circundante. Cabe acá la afirmación y la pregunta que se formula Cristina Rivera Garza, mexicana, escritora premiada, doctorada en Houston y catedrática de Escritura Creativa en la University of California, San Diego, en *Los muertos indóciles*, un libro que también cuestiona el status tradicional de la literatura:

Si desde la década de los ochenta, y en sincronía con la crisis financiera que volvería obsoleto el capitalismo industrial de corte taylorista, los productores de textos –los trabajadores porstfordistas del capital inmaterial– enfrentamos una realidad peculiar en la pantalla ¿por qué habría de exigírsenos una subordinación a los principios textuales del XX, sí no es que de antes? (2013 41)

Un elemento más debe tenerse en cuenta para la evaluación de estos cambios generados por la violencia socio-económica inaudita de las últimas décadas: no son sólo los conceptos de sujeto y de “lo humano” los que se desplazan, sino también, según Gabriel Giorgi (2014), los límites marcados por la concepción de lo animal: ese sujeto vaciado por la droga o arrollado por la violencia, por la desdramatización colectiva de su muerte sin ritual –el sujeto de la desaparición forzada– por la expropiación de sus restos convertidos en anónima materia orgánica, está más cerca de lo animal, categoría que, según él, había fungido como el término ontológico del binarismo que definía lo humano frente a lo natural. Al comienzo de su libro, que leerá en esa clave algunas obras de la literatura contemporánea latinoamericana, señala:

[…] la vida animal emerge como un campo expansivo, un nudo de la imaginación que deja leer un reordenamiento más vasto, reordenamiento que pasa por una desestabilización de la distancia –que frecuentemente se pensó en términos de una naturaleza y una ontología– entre humano y animal y por la indagación de una nueva proximidad que es a la vez una zona de integración ética y un horizonte de politización (12). […] Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social –y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales– ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay “lugar” preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y sentidos. (13)

Esta proximidad de lo animal/de la animalización es visible ya bien en algunos textos que tematizan el consumo de droga, ya bien en aquellos que se centran en la pauperización de la clase media; respecto de ello, surge aquí otra de las categorías de la teorización ya mencionadas, que comienza a hacerse visible en nuestra literatura contemporánea: la de “sujeto postyoico”.

Garramuño toma la noción de *pos-yoes* de un texto de la poeta y ensayista argentina Tamara Kamenszain titulado *La boca del testimonio*, editado en Buenos Aires por Norma, en el 2007, donde reflexiona sobre poetas contemporáneos;[[9]](#footnote-10) caracteriza ese rasgo en los personajes como “vaciamiento y despersonalización radical” y parafraseando lo que Kamenszain observa en la poesía, agrega: “los sujetos líricos en primera persona se vacían de intimidad para ponerse fuera de sí en un yo acentuado por los otros (Garramuño 2009: 36). Coincidentemente con ello, Rivera Garza, refiriéndose a la escritura “twittera”, aunque sin negar la intimidad de sus practicantes, habla de “las conexiones de **extimidad** que hacen al mundo y a las escrituras de hoy” (2013: 50), lo que va de consuno con ese yo acentuado por los otros.

De lo dicho sobre el “sujeto postyoico” y su consideración en la literatura latinoamericana contemporánea, se deriva otra cuestión: ese vaciamiento y esa despersonalización radical, que se ve en algunos de los ¿personajes? novelescos en relación con la droga no sólo tiene que ver con la experiencia (tampoco sólo y específicamente con la de la droga, ya que no es ésta el tema central de algunas novelas donde el sujeto está vaciado, es múltiple o fantasmal), sino que establece una relación también con la noción de memoria (individual) que tradicionalmente, era un factor relevante para la constitución de la subjetividad: ésta también se ha vaciado.

Todos estos personajes vaciados de subjetividad de diversos modos, desmantelan irreversiblemente la certera noción del yo anterior ¿cómo decir yo desde lo fragmentado y roto de la memoria o en la diáspora que nos altera, que nos “desidentifica”, que nos impide leer al otro más allá de una imaginaria caricatura? ¿Cómo decir yo, cuando el mundo se cae a pedazos a nuestro alrededor? ¿Cómo decir yo cuando somos reducidos a objetos consumidores? la primera persona fuerte que aparecía en la literatura se ha diluido, y eso también marca un cambio radical, disruptivo.

Como es posible observar a través de lo dicho, los fenómenos literaturizados manifiestan un estadio social del capitalismo “avanzado” con derivaciones individuales y comunitarias, políticas y jurídicas, por consiguiente las inscribe también, en una genealogía de la narración y de la crítica. Tomarlas como objeto de análisis, da cuenta de devastadores procesos históricos cuya manifestación simbólica se materializa en una concepción definida actualmente como “literatura en expansión” (Garramuño 2015) y/o “desapropiación” (Rivera Garza 2013), enfrentada a aquellas narrativas belleletrísticas que entendíamos, hasta no hace mucho, como “lo literario”.

Rivera Garza, en *Los muertos indóciles*, donde también cuestiona el status literario tradicional, se pregunta, además, sobre por qué leer literatura contemporánea con un orden de siglos pasados ante los nuevos que imponen las pantallas; su escritura se ha caracterizado por un trabajo constante con y contra el lenguaje: uno de los rasgos de esa poética tiene que ver con el concepto de escritura documental, presentándola como un género que no teme aceptar y problematizar la autoría ajena del archivo, logrando así producir textos híbridos, plurales y marcados por subjetividades múltiples.

¿Qué entiende ella por escritura documental? Precisamente en el capítulo III del mencionado libro –“Usos del archivo: de la novela histórica a la escritura documental”– es donde desarrolla su propuesta al respecto, cuyo punto de partida es la relación entre el historiador y el archivo; luego, también pasa de la distinción en la manera como los escritores dialogan con éste, a una breve consideración acerca de la novela histórica para llegar al significado de la escritura o ficción documental.

El capítulo está dividido en ocho apartados¸ en el III.2 hará referencia a *El material humano*, novela de Rodrigo Rey Rosa –una de las que trabaja con documentos sobre las consecuencias de las últimas guerras civiles centroamericanas– señalando que el investigador/lector/escritor copia, transcribe pero no todo y deja en el texto una historia surgida de los archivos, pero que se ha “leído y elegido y, luego, pasado en limpio. El libro no es la realidad, ni pretende serlo, como tampoco pretende hacerse pasar por ella.” (2013, 102); no está allí “lo que realmente pasó” sino que el libro es “sobre todo un proceso […] entreteje una crítica acérrima y frontal al medio que la produce” (103): el archivo “del realismo extremo que ocurre cuando el peligro del presente lo ampara con la luz de velas titubeantes o con rayos del todo efímeros” (103).

En el III.5 –“Contra la novela histórica”– hará la distinción entre ésta y la ficción documental: la primera, hecha para “confirmar el estado de las cosas” (112); la segunda, es para “cuestionar, y en su caso subvertir[lo]” (112). Los escritores que “con-ficcionan” estos textos “transforman el documento [el archivo] –la materialidad del documento, su estructura, el proceso de su producción y de su hallazgo– en el verdadero eje de su texto”. La ficción con documentos “cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo”. La escritura documental –sea prosística o lírica– “trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí” (114).

Habla también sobre “escrituras colindantes”; éstas no ocurren –no pueden ocurrir– en un género literario específico; como los “ilegales” que cruzan fronteras ultravigiladas, ellas evidencian la extrema porosidad de los límites establecidos por los “poderes literarios”; son, en este sentido, una lectura (en tanto práctica interpretativa) política de lo real.

Como notamos a través de lo dicho, la propuesta textual de Rivera Garza transgrede otras delimitaciones genéricas en la medida en que ella define su escritura como “colindante”, “siempre situada en la frontera entre géneros” (Gallo, 2009) y la colindancia es un espacio de choque y no de combinatoria o síntesis. En la entrevista realizada por Jung-Euy Hong y Claudia Macías Rodríguez, la escritora dice:

En la vida como en la escritura, lo verdaderamente interesante ocurre en las colindancias -esos espacios volubles donde lo que es no acaba de ser y, lo que no es, todavía no empieza. Lejos de tratarse de espacios armónicos donde lo distinto se intercambia, creando la posibilidad de una síntesis, estas colindancias son espacios de choque […] Me interesa, en todo caso, la conmoción del encuentro, la tensión que lo genera y que lo sostiene, más que la resolución, siempre ficticia, con la cual se trata de disminuir el peso de lo diferente, lo disármonico e, incluso, lo incompatible. En tanto concepto, luego entonces, la colindancia no es semejante a la hibridación. La colindancia no es una combinatoria. (Hong, 2007)

En *Los muertos indóciles* señala que las escrituras de hoy son “procesos […] que privilegian el diálogo y, por lo tanto, el meterse directamente con, cuando no apropiarse, las palabras de los otros” (87). El verbo “curar” es un puente comunicante entre el arte y la escritura contemporáneos. Los curadores son “aquellos expertos que ‘atienden a’, ‘ponen atención a’ y ‘seleccionan’ con devoción, es decir, críticamente, los objetos de su cuidado” (92). En el caso de la escritura, “un escritor que reescribe frases [es] el que cura con cuidado y diligencia […] cura las frases que habrá de injertar, extirpar, citar, transcribir” (92-93).

Ella considera que en la historia de la escritura, “todo parece indicar que las tecnologías contemporáneas –como el blog o el Twitter– por fin nos han hecho admitir en público lo que hemos sabido desde siempre: no hay acto de escritura que no sea reescritura.” (94). Preguntarse por el modo en que viven y producen los escritores es reconocer que la vida política y pública de ellos enfrenta a su escritura, la equilibra.

También es interesante la relación que Rivera Garza presenta entre reescribir, apropiar y desapropiar; para ella la reescritura señala un texto como inacabado, incompleto; sin embargo, nunca lo estará: cada vez habrá alguien diciéndolo diferente; esa práctica implica tanto al escritor como a los escritores reunidos a su lado: es comunitaria, la lectura como un anudarse a otra escritura, reintentarla, rehacerla: escribir diferente.

Si apropiar es traer lo propio a lo propio, un proceso donde algo de lo considerado propio por los escritores canónicos (la autoría histórica) es atrapado y reestablecido en la reescritura como una respuesta a las jerarquías de escritores individuales, construyendo a partir de la primera y permitiendo ver, en la nueva, el proceso común de autoría, “desapropiar” es, entonces, la práctica o poética que implica la comunidad de la escritura. “Renunciar a lo que se posee”; conlleva la indagación por un trabajo más abierto de la escritura, la re-escritura.

Se apela allí a la cita textual como origen y único modo de producir escritura, atrapándola en la lectura y dispersándola en la reescritura: eso es el proceso literario; toma luego palabras de “La comunidad inoperante”, de Jean-Luc Nancy, para reflexionar sobre el acto de escribir; se restaura el concepto de escritor: el destino de lo escrito y de la literatura está en el otro, no hay escritura anónima; así la literatura regresa a la comunidad donde estaba, instituyendo una poética de la “comunalidad” a partir de una antonimia de la subjetivación: la desidentificación/ desclasificación, diferente de los rasgos internos del escritor y el arte, como suceden en el ideal romántico de la privacidad.

Conceptualiza la “comunalidad” como una forma de estar en lo ajeno; lo contiguo. El trabajo colectivo es lo que se ve cuando la reescritura se lleva a cabo desapropiadamente. Por ello es que la pregunta que busca dar sentido al texto en el momento de analizarlo no sólo se refiere a los procesos de subjetivación, sino también a los de comunalidad, ya que el texto desapropiado “lleva las marcas del tiempo y el trabajo de otros, del trabajo de producción y del trabajo de distribución” (281). Con el gesto de desapropiación, se enfatiza el hecho de hablar de todos los participantes en el proceso escritural como parte de una producción donde se acumula el mundo, la comunalidad donde surge –“comunalidad” y no “comunidad” como uso neologista deliberado que pone el acento y remarca las relaciones de trabajo colectivo– la cotidianidad de la obra como “una práctica de compartencia mutua, un minúsculo acto de producción colectiva” que al mismo tiempo es la lectura de que habla Rivera Garza: una *autoría plural.*

Con la formulación de estas ideas, que hemos parafraseado, citado y sintetizado reapropiándonos nosotros también de su contenido, Rivera Garzase pliega a las nuevas concepciones sobre la escritura y la lectura acordes a la época presente.

Como conclusión, tras lo dicho tanto acerca de las nuevas narrativas sobre cuyos temas –y sin detenernos en las obras en particular, pero como invitación a su lectura– hemos sobrevolado –ya que la índole de este trabajo no nos permite detenernos en cada una– como también acerca de la nueva crítica que postulan los textos ensayísticos que hemos mencionado, puede añadirse que, cuando “el relato –o la escritura– busca desinscribirse de una posibilidad estable, específica y esquiva y gambetea de forma evidente la estabilidad de toda especificidad” (Garramuño: 2015, 33) es inevitable que las viejas categorías estéticas desborden y nos condenen a anquilosar una interpretación que sólo se vuelve viable abriéndonos a nuevas concepciones interpretativas historizadas y no inmanentistas

La actualización de las nociones teóricas en las instituciones que aún avasalla el idealismo hermenéutico reclama urgencia para guiar la interpretación de los textos contemporáneos a los que debemos enfrentar a los estudiantes, porque esa es “su realidad” cuando proliferan las formas que exigen su derecho a ser incluidas dentro de los nuevos límites de la ¿estética? antiadorniana, postautónoma y nada redentorista contemporánea; formas surgidas, como se ha ido señalando, ya de la yuxtaposición inédita de las existentes, ya de los nuevos medios técnicos que demandan consistente atención produciendo escrituras de “desapropiación”, o emanadas ante la ¿literaria? irrupción ¿disruptiva? de sujetos ahuecados o animalizados, o de los entera y externamente referenciales, construidos desde la “extimidad”. Esta “literatura en campo expandido” que se escribe “desapropiadamente” en medio de la “desubjetivización” del depredador capitalismo contemporáneo es la actualidad textual que desborda viejas nociones interpretativas y a la cual, como docentes y críticos de hoy, debemos atender.

**Bibliografía citada:**

Gallo, I. (2009). “Mujer en la frontera. Entrevista a Cristina Rivera Garza”. <http://irmagallo.blogspot.mx/2009/11/mujer-en-la-frontera-entrevista.html>

Garramuño, Florencia (2009): *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE.

Garramuño, Florencia (2015): *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.

Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Hong, J. y Macías, C. (2007). “Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza” en Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero35/crisrive.html>

Ludmer, Josefina (2006):"Literaturas postautónomas”, <http://www.loescrito.net/index.php?id=158>. (consultado el 15/1/2008). Texto perfeccionado y ampliado en "Identidades territoriales y fabricación de presente". *Aquí América Latina*. (2010) Buenos Aires: Eterna cadencia. (pp. 149-156).

Moraña, Mabel (2004) "Crítica literaria y globalización cultural". *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana (pp. 179-190).

Rivera Garza, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.

**A INTERSEMIOSE NO TEXTO LITERÁRIO E FÍLMICO EM *A HORA DA ESTRELA* DE CLARICE LISPECTOR/ SUZANA AMARAL**

SANTOS, Maria Fátima Paula dos [[10]](#footnote-11)

TORRES, Margareth Torres de Alencar[[11]](#footnote-12)

**RESUMO:**

O presente trabalho tem como objetivo analisar as relações intersemióticas entre o texto literário e o texto fílmico em *A hora da estrela* de Clarice Lispector/ Suzana Amaral. A transposição escrita para o cinema, há décadas vem sendo feita, e em estudos mais recentes essa conjuntura cinematográfica pode ser vista como uma intertextualidade. Um texto que passa a ganhar uma esfera audiovisual com uma camada de linguagens que coloca as ações humanas em cenas sucessivas, com perspectiva de trilhar o mais próximo possível da obra original, dando caráter de fidelidade ao texto literário. Para análise do objeto em estudo será traçado sob perspectiva intersemiótica as matrizes de tradução: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica de Júlio Plaza. Sendo que essas são categorias indissociáveis na linguagem cinematográfica. Desta forma este estudo levanta os seguintes questionamentos: Como se dá o processo de comunicação entre os personagens principais? Quais as diferenças entre o texto literário e o texto fílmico? O marco teórico que subsidiará esta pesquisa serão: Santaella (1993) Benjamin (1985), Plaza (1987) dentre outros. Os resultados obtidos mostram que no cinema temos a presença de diversas linguagens, favorecendo assim, o audiovisual uma tradução completa.

**Palavras-chave**: Intersemiose; A hora da Estrela; Clarice Lispector; Susana Amaral.

**1 INTRODUÇÃO**

A transposição escrita para o cinema, há décadas vem sendo feita, e em estudos mais recentes essa conjuntura cinematográfica pode ser vista como uma intertextualidade. Um texto que passa a ganhar uma esfera audiovisual com uma camada de linguagens que coloca as ações humanas em cenas sucessivas, com perspectiva de trilhar o mais próximo possível da obra original, dando caráter de fidelidade ao texto literário.

A Linguagem é qualquer e todo sistema de signos que serve de meio de comunicação de ideias ou sentimentos através de signos convencionados, sonoros, gráficos, gestuais etc., podendo ser percebida pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguirem-se várias espécies ou tipos: linguagem visual, corporal, gestual, etc., ou, ainda, outras mais complexas, constituídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos.

Este trabalho partiu de uma análise intersemiótica entre o texto literário e fílmico em *a hora da estrela* de Clarice Lispector/ Suzana Amaral, em que a linguagem cinematográfica é constituída de um conjunto de signos que garante a comunicação entre os personagens. Tem como objetivo geral analisar as relações intersemióticas entre o texto literário e o texto fílmico em *A hora da estrela* de Clarice Lispector/ Suzana Amaral; e como objetivos específicos investigar o processo de tradução intersemiótica do texto literário para o texto fílmico; compreender a semiótica como estudo de todas a linguagens possíveis, sendo capazes de lhes atribuir um significado; identificar os tipos de linguagens presente no filme *A hora da Estrela* de Suzana Amaral. A problematização desse estudo partiu dos seguintes questionamentos: Como se dá o processo de comunicação entre os personagens principais? Quais as diferenças entre o texto literário e o texto fílmico?

Para a realização e efetivação dessa pesquisa utilizou-se de uma pesquisa bibliográfica, no qual fora utilizado como aporte o teórico: Benjamin (1985), Beauvoir(1970), Plaza (1987), Santaella (1993), dentre outros. Segundo Gil (2008, p. 50) “A pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. (...) há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas”. A concepção teórica usada partiu da premissa de que a fundamentação teórica selecionada pode subsidiar este estudo, proporcionando uma contribuição relevante para as discussões acerca da pesquisa qualitativa em educação.

A estrutura da obra *A hora da Estrela* de Clarice Lispector apresenta-se em três grandes eixos narrativos e simultâneos, o que torna um enredo fragmentado, quebrando a tradicional construção linear. Dessa forma, a primeira narrativa tem Rodrigo S.M. relatando a história de Macabéa; a segunda, o narrador fala das próprias experiências e do drama existencial que vive; na terceira, temos o próprio processo de construção da obra, o que a caracteriza como metalinguagem.

A transposição da obra literária para o audiovisual, o filme, ocorre num processo de intertextualidade que apresenta-se numa camada de elementos visíveis a partir da sintonia das câmaras envolvendo todo um cenário, interligando os personagens num processo comunicacional. Onde a linguagem podem ser vista de diferentes modos, cada signo convencionado, sonoro, gestual, gráficos, podem ser perceptível através dos órgãos dos sentidos, que difere cada tipo de linguagem transitada pelos personagens em ação.

No filme *A hora da Estrela* de Suzana Amaral, o universo audiovisual, pode ser visto como uma intertextualidade configurada a partir do texto literário *A hora da Estrela* de Clarice Lispector. Desse forma inferimos que a transposição do texto literário pra o fílmico numa dimensão audiovisual, segue quase fielmente as ações descritas no texto original. Perfil perceptível no filme.

**2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**

A tradução intersemiótica consiste na transposição de um sistema de signos para outro, também chamada de tradução interartes, trata-se de um movimento e processo que paradoxalmente faz equivaler significados através de um sistema de diferentes signos. Entre as traduções, por exemplo, o texto verbal para a ser transposto para uma linguagem visual associadas a outras que configura a exibição completa do filme. Signos perceptível através dos órgãos dos sentidos.

Para Plaza (1987) a definição do signo peirciana é como uma lógica explicativa do processo de semiose que acontece em ações que transformam signos em outros signos. “A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial- sucessivo ininterrupto. (PLAZA, 1987, p. 17). Esse processo sequencial presenta um sentido interpretado a partir de um objeto, constituindo um signo. Ainda nessa concepção plaziana evidenciamos que processo da tradução é a transmutação de um signo em outro signo. Os pensamentos são resultados das imagens abstraídas dos sentimentos vivenciados sendo, portanto, uma tradução. Enquanto, “(...) signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior” (PLAZA, 1987, p. 19).

No filme *A hora da Estrela* / Suzana Amaral, uma tradução audiovisual que possibilita aos telespectadores uma sequência de sentido que serão interpretadas a partir das cenas cinematográficas. Sendo construídas a partir de diversas linguagens, como também, possibilitando a compreensão desses signos. Logo todo pensamento é uma tradução, pois à medida que estamos pensando, traduzindo aquilo que vem à nossa mente. No filme, os diálogos entre os personagens Macabéa e Olímpico de Jesus, figuras desumanizadas, mostra as faces construtivas das diversas linguagens presentes no cinema.

Na obra literária *A hora da Estrela*/ Clarice Lispector, linguagem verbal, também favorece uma compreensão, portanto um signo, o qual abstraímos um significado. Nesse sentimos, linguagem verbal é interpretada mediante o entendimento do leitor. Para Santaella (1993) abstrair um entendimento é preciso que o leitor esteja na terceiridade, mas antes é preciso passar pela síntese intelectual da primeiridade e sucundidade, finalmente chegar a terceiridade. O pensamento é representado pelo signo, “(...) compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento”. (SANTAELLA, 1993, p.32).

“... Foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma”. (LISPECTOR, 1998 P.25).

Nesse fragmento, o pensamento é representado pelo signo, representações de imagens que precisam ser compreendidas a partir do entendimento sobre o reflexo que Macábea vê no espelho. Uma imagem que não reflete, sem brilho, sem luz, assim assemelha a sua vida, sem nenhuma perspectiva de ser. Ainda, torna-se mais perceptível no audiovisual, pois os gestos, os sonoros dão mais sensibilidade as cenas no cinema. Por isso que a linguagem cinematográfica é mais visível, o momento da encenação é no presente, as câmaras, o som, a luz, o figurino, entre outros, são elementos que favorecem a constituição dos signos.

Segundo Plaza (1987, p.21) “Os signos podem ser divididos em classes, conforme sua natureza própria, assim e tomando como centro os signos que mais interessam a tradução, temos que o signo em relação ao seu objeto, pode ser, um ícone, índice ou símbolo”. Nesse processo de tradução cada um desses estabelece uma compreensão em relação ao seu objeto. O ícone é um signo que alguma semelhança com o objeto representado. O índice é o signo que estabelece relação com elementos naturais, por isso dito naturais. Enquanto o símbolo é o signo ao denotado em virtude de uma associação de ideias produzidas por uma conversão, é signo de lei.

A tradução intersemiótica como transcrição de formas entrelaça por diferentes signos, buscando relacionar as estruturas de um processo que define a tradução. Pois traduzir é transformar uma forma em outra, bem diversificada, fazendo com essas obedeçam as conversações do signo. Para Plaza (1987) a norma e a forma parte da noção do legissigno semiótico, esse se apresenta numa estrutura que a forma emite um significado.

É na noção do legissigno semiótico que pode ser encontrado o conceito chave para se inteligir o papel exercido pela norma na forma. São os legissignos que exercem a função de norma e estrutura ao mesmo tempo em que emprestam um significado a essa forma, ou seja, fazem dela uma “forma significante”. (PLAZA, 1987, p. 72)

Nessa concepção o legissigno é o signo responsável pela relação invariável entre dois signos ou mais, para essa composição apresenta três referência: transductor, paramorfismo e otimização. Sendo que o legissigno transdutor, converte um elemento em outro; o paraformismo apresenta estruturas diversas, mas como mesmo significado; e por último, o legissigno como otimização, signo de lei que estabelece uma relação com outro signo. Esse no processo de tradução intersemiótica são indispensáveis para compreensão de significado do signo em sua forma.

A tipologia na tradução se refere a uma espécie de mapa orientador para os diferentes processos de tradutores do signo. Uma abordagem peirceana, o signo é definido como lei, regra ou conversão já estabelecido, não necessariamente produto das mente humana, mas hábitos convencionais de várias espécies. Na tipologia, os legissignos são definidos a partir de três matrizes essenciais para o processo de tradução: Tradução Icônica, Indicial e Simbólica. (PLAZA,1987).

A tradução icônica apresenta estrutura corresponde ao objeto imediato numa forma já estabelecida por conversões normatizadas em um signo. A forma e norma desse objeto possibilita a produção de um significado. Nessa especificação podem ainda se distinguir em traduções icônicas de caráter isomórfico e paramórfico. Na tradução icônica isomórfico produz equivalência entre o real e o parecido; na tradução icônica paramórfico a transformação de um signo em outro sem alterar seu significado.

A tradução indicial se pauta pela determinação do signo em relação a elementos naturais. “Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio”. (PLAZA, 1987, p. 91). Nessa tradução a operação de translação do signo apresenta-se em dois movimentos. O topológico-homeomórfico se faz pela correspondência de um signo com outro; topológica-metonímica a equivalência se faz de partes para o, numa dimensão estabelecida entre o original e a tradução. Enquanto a tradução simbólica é constituída através de metáforas, símbolos ou outros signos que possuem equivalências, o objeto imediato com seu significado convencional. Esse tipo de tradução a princípio define-se por constituir significados lógicos, mais abstratos.

Na comparação dos tipos de tradução podemos perceber as suas especificidades que cada uma pode representar dentro do contexto da semiótica, visto que a tradução icônica produz significados sob a forma de qualidade e de aparência entre ela própria e seu original, a exemplo transposição do texto literário para o fílmico. Enquanto a tradução indicial interpreta através da experiência concreta, nesse caso temos a transposição, o filme. Na tradução simbólica relaciona-se com o objeto por força de uma convenção constituída de regras que determina uma significação, a transcodificação do texto literário para o fílmico. (PLAZA, 1987).

De acordo com Nõth (1996, p. 199) “A escolha de signos do código com fim de produzir uma mensagem é o primeiro passo na produção de signos”. Dessa forma a produção de signos consiste em examinar a função do código na escolha da combinação desses signos. Nessa concepção infere se que a escolha de um signo não é definida por um código, mas pela natureza do objeto do signo.

A tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos compreende elementos perceptíveis gerados pelos órgãos dos sentidos como meio de produção da linguagem. A exemplo: o visual, o tátil e o auditivo. Esses são responsáveis pelo processo de concretização da comunicação entre as espécies humanas. Na tradução, a linguagem pode ser mista na diversidade de transposição.

(...) nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes...Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem. (SANTAELLA, 1993, p. 7).

A visão como órgão dos sentidos que define uma relação com o objeto imediato mediante a focalização centrada, definida por diferentes áreas: a fóvea, a central e a região periférica. Essas permitem a transposição da linguagem em sua conjuntura de logissigno. A linguagem fotográfica privilegia a parte fóvea do olho, na focalização do objeto, enquanto a profundidade desse campo está pautada para a área central do olho. Na televisão ou cinema foca mais na área central da visão, na TV preto e branco essa focalização privilegia a região periférica. Nessa categoria está presente os tipos de traduções: ícone, indicial e do símbolo.

Para Plaza (1987) o tato é o primeiro sentido que se manifesta na orientação espacial. Mas essa percepção está associada a visão pelo sentido de ver para sentir o tátil no momento de produção de significado. Então, pode-se dizer que o tato está relacionado ao campos da visão no momento de produção de sentido, consequentemente, produção de significado. O tato é perceptível, apalpado, sentido; enquanto a visão é a conexão.

Enquanto o acústico são representados pelos sinais temporais como a música e fala em uma sequência sucessiva. Esse sentido, também, há a uma conexão com a visão, na medida que encontram-se num determinado espaço, na identificação de elementos. O ouvir está associado ao perceber o sentido que emite um significado associado a uma imagem do objeto. “O espaço acústico é um espaço sem fronteiras ou horizontes, é um espaço fluente que independe da nossa posição em equilíbrio. O espaço acústico tem assim um caráter mais qualitativo e analógico do que o sentido visual”. (PLAZA, 1987, p. 59).

**3 O FILME, A *HORA DA ESTRELA,* UMA LINGUAGEM CINEMATOGRAICA**

O filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral é uma adaptação do romance *A hora daestrela* da escritora Clarice Lispector, publicado em 1977, último livro publicado em vida, logo depois vem a óbito, véspera de seu aniversário de 57 anos. Um livro que implicitamente narra pouco do estado emocional da escritora. Em que coloca suas angustias, aflições e reflexões de sua vida na sua própria escrita. Tornando essa obra numa metanarrativa ou narrativa em abismo. A autora expõe suas fragilidades na personagem Macabéa, escondendo-se atrás Rodrigo S.M., personagem escolhido para narrar sua obra.

O filme foi produzido em 1985, dirigido pela cineasta Suzana Amaral, tipo longa-metragem com duração de 96 minutos. Uma adaptação mista enveredando pela comédia e drama, centrado nas ações da personagem Macabéa, interpretada pela atriz Marcela Cartaxo, vive a imigrante nordestina, sem perspectiva alguma de dignidade. Outros autores de destaque são Fernanda Montenegro que vive a personagem madame Carlota, a cartomante, e José Dumont interpreta Olímpico de Jesus, namorado de Macabéa. Esse filme relata história de vida comum vivida por muitas pessoas, por isso não faz uso de grandes efeitos especiais. Mas os elencos dessa dramaturgia o fez torna-se uma superprodução no cinema, em consequência, em 2015 entrou na lista pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Esse filme conta uma história comum a muitos retirantes, como a personagem Macabéa, que vem de Alagoas para Rio de Janeiro, começa a trabalhar como datilografa, apesar de mal saber ler. Uma moça virgem, raquítica, feia e com poucos hábitos de higiene, perceptível nas cenas do filme, o que faz com seja uma pessoa sem dignidade, não possuem nenhuma orientação. Pois a única pessoa de sua família era a tia que falecera, mas não soube lhe educar, ignorância estava acima de tudo. Desde pequena a vida já a transformava como “bicho”, órfã de pai e mãe, criada pela tia em condições desumanas, o ambiente não podia ser favorável para educação de Macabéa. “Se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria o retorno... (BEAUVOIR, 1970, p. 13). Por isso tornou-se nessa pessoa crua, sem vida.

Nesse perspectiva, podemos ver essa representação no olhar dessa personagem, pois seus olhos transmitem essa impressão, um ser sem brilho, sem reflexo. Essa tradução é perceptível no cinema, em que permite ao telespectador de visualizar essas linguagens. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. (BENJAMIM,1987, p.172). No enredo da obra literária escrita, ela obedece uma lógica alienar, enquanto no cinema essa apresenta uma sequência de ações, embora fragmentada, mas com aspectos de linearidades dos fatos, focalizado em primeira pessoa, na construção espaço-temporal, conforme a história original. Nessa análise fílmica, observamos atributos do processo de tradução indicial e icônica, pois esses se entrelaçam numa camada de significados partilhados entre o texto original e a adaptação cinematográfica. Nessa tradução cinematográfica, não diferentes de outras traduções põem em cenas suas diversidades de recursos audiovisuais que só existem no cinema como o figurino, a trilha sonora, movimento, ação, iluminação, palavra oral, ambientação. Esses conjuntos de elementos dão vida ao cinema. Diferente do texto escrito que centra na palavra, uma função da linguagem poética, ficando sob a imaginação do leitor a construção de significados.

Macabéa, um ser individualizado, vista numa percepção de alienação, sonsa, poucas coisas lhe causam prazer. A única coisa que lhe chama atenção eram os anúncios da rádio relógio. Ouvir e repetir os anúncios, sem nenhum sentido, uma ficção, um sonho como desejo se ser a atriz americana Marylin Monroe. Então, sonhar em ser uma artista de cinema o fazia sentir ser gente, embora se achasse ser pouca gente. “De todos os estímulos que recebe ao seu redor, o ser humano sempre desvela significações. Assim, podem ser pensadas linguagens artificiais, linguagens da natureza, linguagens oníricas (dos sonhos), linguagens físicas.” (SANTAELLA,1993, p.18-19).

Quando conhece Olímpico de Jesus, também um retirante, mas diferente de Macabéa, desejava ascensão social, ambicioso, sem escrúpulo, ria das besteiras que ela falava. Ele a achava feia, em uma da cenas refere-se a ela “como um cabelo na sopa, que não dá vontade de comer”. Esse a considerava uma pessoa sem de futuro e a troca por Gloria, filha de um açougueiro que lhe sugeria a possibilidade de mudar de vida. Assim podia realizar seus sonhos, conseguir uma ascensão social. Tinha, também, o desejo de seguir a carreira política. Nessa passagem fica evidente que tanto Olímpico quanto Macabéa tinham sonhos, embora diferente, mas se assemelhavam por serem pessoas desumanizadas pelo contexto social que viviam.

Outra cena que mostra o caráter de olímpico é: “Você me custou pouco, um cafezinho. Não vou gastar mais nada com você, está bem? ” (LISPECTOR, 1998, p.55). Nessa parte percebe-se o contexto de desvalorização da moça, por ser ingênua, indefesa, sem maldade. Nessa concepção Beauvoir (1970) [...] a ação das mulheres nunca passou de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder...” (BEAUVOIR, 1970, p. 13). Numa visão crítica, ela não representava nada para ele, pois sua fisionomia raquítica, já mostrara sua fragilidade mediante as pessoas. Clarice quis transmitir essa fragilidade, em virtude de encontrar-se doente, prevendo um futuro trágico, assim como o de Macabéa, Esse entendimento atribuído *A hora da estrela*, tratar-se de obra de caráter metanarrativo, ainda pode-se dizer que é uma auto ficção metaforizada, em que Clarice usa a personagem Macabéa como pano fundo para expressar suas angustias.

Segundo Batler (2016) “para as mulheres ‘ser’ o falo significa refletir o poder do falo, significar esse poder, ‘incorporar’ o falo, prover o lugar em que ele penetra, e significar o falo mediante a condição de ‘ser’ o seu outro, sua ausência, sua falta, a confirmação dialética de sua identidade” (BATLER, p.85,). Assim, podemos inferir que essa subversão da personagem Macabéa está explicita tanto no filme como na obra escrita. Essa representação do ser emite uma significação propícia proposital com intuito de expor uma camada de expressões interiorizadas pela escritora Clarice Lispector.

A falta de sensibilidade do ser, o sentir, a capacidade de ser, a falta do ser compreendido, são preposições fortes presentes nessa obra de Clarice Lispector / Suzana Amaral. Quando a personagem Macabéa vai a cartomante indicada pela amiga Glória, percebe-se a fragilidade do ser, não compreende as armadilhas que são lhes impostas. A riqueza da descrição que a autora faz com relação a cartomante são fatos marcantes que colocam em choque a personagem Macabéa, moça ingênua, acreditara nas previsões. A certeza de encontrar um novo amor para se casar, um estrangeiro. Essa previsão a faz vislumbrar de alegria, pois estava grávida do futuro, assim coloca Lispector com intuito de fomentar a expectativa leitora. Assim, sua inocência o levaria ao fim triste, mas ao mesmo tempo feliz, liberta-se era sua salvação, só a morte lhe proporcionaria essa felicidade.

Figura 1



Cena final do filme *A hora da estrela /* Suzana Amaral

Mas ao sair da cartomante é atropelada por um luxuoso Mercedes-Benz e cai atropelada no chão, atraindo atenção de muitas pessoas. Para Lispector essa cena seria como ponto de indagação: O direito ao grito ou *A hora da estrela*? Quando golfa o sangue como uma estrela de mil pontas, a autora evidencia esse momento como uma passagem brilhante dessa vida para outra. Assim, a linguagem cinematográfica usada por Amaral transmite a sensação de colocar o telespectador em choque com as riquezas de traduções, expondo as camadas de recursos audiovisuais configurastes ao cinema.

A morte é o momento de libertação para Macabéa, sonhadora e ingênua, mas que tem seu brilho na hora da morte. Quanto a Olímpico de Jesus, sonhador e sem escrúpulo, tem seu fim solitário, o arrependimento não fizera ser digno. No filme, essa visão ótica é percentil nas cenas descrita por Amaral, sempre seguindo fielmente o texto original. Fazendo com que o texto fílmico seja uma textualidade perfeita.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Na análise percebe-se que a transposição do texto literário para o cinema, o texto fílmico, ganha uma esfera audiovisual numa camada de linguagens, colocando as ações humanas em cenas de frente para as câmaras, com perspectiva de trilhar o mais próximo possível da texto original. O processo da intersemiose está presente tanto no texto literário quanto no filme, mas com algumas diferenças. No cinema permeiam diversas linguagens dando visibilidade ao telespectador, quanto o texto literário escrito o processo semiótico depende do leitor para inferir um significado.

A transposição escrita para o cinema em sua mais nova conjuntura cinematográfica pode ser vista como uma intertextualidade. Essa perfaz que o texto fílmico seja traduzido de forma fiel ao texto original, dando lhes significados semelhantes. Essa exposição no cinema envolve vários elementos como o figurino, os câmaras, som, trilha sonora e outros que fazem com que a iconicidade atribua um conjunto de linguagens cinematográficas.

Nessa construção de sentidos intersemióticos presente na obra literária, quanto no filme evidencia uma metanarrativa em que autora Clarice Lispector expõe seus sentimentos e fragilidades na personagens Macabéa, personagem escolhida para dar vida a sua obra *A hora da estrela.* Quanto ao filme *A hora da estrela* de Suzana Amaral, baseado na obra dessa escritora retrata a realidade de muitas Macabéas nordestinas, vivendo isoladas em outras cidades grandes.

**REFERÊNCIAS**

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo:** fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1970.

BENJAMIN, Walter**. Magia e Técnica, Arte e Política**.3ª.ed.São Paulo. Editora brasiliense. Obras Escolhidas. Volume 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, 1987.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar – 10ª ed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6ª. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 1ª ed. - Rio de Janeiro:Roco,1998.

NÕTH, Winfried. **A semiótica do Século XX**. – São Paulo: Annablume,1996.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTAELLA, Lúcia**. O que é semiótica**. 1. Ed. São Paulo. Brasiliense, 1993.

**Referência Fílmica**

A hora da Estrela,1986. Direção de Suzana Amaral e Alfredo Oroz.Diretor de fotografia Edgar, Designer de produção Clovis Bueno, produçãoAssunção Hernandes. Brasil: Transvídeos, 1986. 96 minutos.

CENAS DO CORDEL NO CINEMA: diálogos entre a tradição e a modernidade no

contexto de sala de aula

BRITO, Stela Maria Viana Lima[[12]](#footnote-13)

ANDRADE, Evaldo Ribeiro de[[13]](#footnote-14)

CARVALHO, Rogério Alves de[[14]](#footnote-15)

RESUMO

A relação do cordel com o cinema apresenta perspectivas peculiares. Aparentemente distintos quanto aos modos de produção, ambos são manifestações da criatividade artística humana. Se em algum momento o cordel serve de inspiração para o cinema, tem-se a possibilidade de analisá-los a partir de pontos de vista convergentes para o ensino da Literatura. Nesse sentido, o presente artigo tem como objetivo apresentar o resultado de uma atividade diagnóstica cujo objetivo geral era que os alunos reconhecessem a literatura de cordel como um texto de origem oral e popular, e que dialoga com a modernidade em contextos multimodais, mais especificamente com o cinema. Com uma teoria fundamentada em Cascudo (2000) Marinho e Pinheiro (2012), Mattelard e Neveu (2004), Debs (2007), Olivien (2001), Luna e Silva (2010), Catenacci (2001), Cosson (2012) e em outros autores de suma importância, desenvolveu-se uma pesquisa do tipo bibliográfica, exploratória e descritiva. As análises mostram que um trabalho metodologicamente bem desenvolvido pode proporcionar aos discentes uma experiência enriquecedora de leitura de textos que atendem às propostas de ensino no contexto atual, sobretudo no que diz respeito à leitura de textos literários.

**Palavras-chave**: Literatura de cordel. Cinema. Ensino.

**1 PARA INÍCIO DE CONVERSA...**

Em todos os âmbitos da sociedade, o homem tenta expressar sua criatividade de forma original, encantadora e unificadora em busca de um ideal: a prática da arte em diversas formas. Nesse sentido, ao se conceber o cordel e o cinema como manifestações da criatividade artística humana, aparentemente distintas quanto aos modos de produção, tem-se a possibilidade de analisá-las a partir de perspectivas convergentes para o ensino da Literatura.

A relação do cinema com o cordel vai muito além do que se pode imaginar. Se em algum momento o cordel serve de inspiração ao cinema, resultando geralmente em grandes sucessos, os próprios filmes ou os seus personagens vira(ra)m temas de livretos de cordel, especialmente nos anos 1950 e 1960, quando esta literatura era um dos principais meios de informação de muitas comunidades no interior nordestino.

Em um contexto atual de ensino de língua portuguesa no seu aspecto literário, trazer para a sala de aula as possíveis concatenações entre a literatura de cordel e o cinema, dá ao professor o espaço necessário para que este venha a trabalhar de forma interdisciplinar dando oportunidade para o aluno conhecer e despertar seu interesse não só pela leitura, mas também pela arte cinematográfica, ambas vistas como algo primordial na vida do ser humano, enquanto indivíduo ávido por conhecimento.

Diante dessas considerações, o presente artigo tem como objetivo apresentar o resultado de uma atividade diagnóstica cujo objetivo geral era que os alunos reconhecessem a literatura de cordel como um texto de origem oral e popular, que dialoga com a modernidade em contextos multimodais, mais especificamente com o cinema. Para que os discentes chegassem a esse objetivo, elencou-se como objetivos específicos: discutir sobre aspectos inerentes à tradição e à modernidade na cultura popular; conhecer concepções, características e evolução do gênero cordel; identificar os elementos da narrativa no gênero cordel; reconhecer no cordel características que o qualificam como texto literário; identificar elementos de intertextualidade entre o cordel e outros textos multimodais.

Metodologicamente, quanto à natureza, desenvolveu-se uma pesquisa aplicada, pois foi motivada pela necessidade de produzir conhecimento para aplicação de seus resultados objetivando contribuir para fins práticos, visando à solução mais ou menos imediata do problema encontrado na realidade. Em relação à abordagem nos procedimentos de coleta dos dados, o presente trabalho caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica, pois foi desenvolvida e fundamentada, conforme Gil (2002) com base em material já elaborado. No tocante aos seus objetivos, esta pesquisa caracteriza-se como exploratória, uma vez tende a proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Também é plausível classificar esta pesquisa como descritiva, pois apresenta como particularidade a necessidade de descrever as etapas e os procedimentos observados durante a aplicação da atividade.

A base teórica desse artigo está fundamentada nas postulações de Cascudo (2000), Marinho e Pinheiro (2012), Mattelard e Neveu (2004), Debs (2007), Olivien (2001), Luna e Silva (2010), Catenacci (2001) e outros autores que tratam da temática abordada.

O artigo divide-se em duas seções principais. Na primeira parte, traça-se um olhar sobre as concepções de tradição e de modernidade na cultura popular, bem como percorre-se um pouco sobre a história da literatura de cordel, sua evolução e temáticas. Além disso, inclui-se também um tópico abordando a importância do cordel na sala de aula e um outro em que se apresentam as interfaces entre o cordel e o cinema, e, embora sejam dois sistemas semióticos distintos, um pode servir de inspiração para o outro. Na segunda sessão, faz-se a descrição analítica da atividade diagnóstica aplicada em sala de aula.

**2 CULTURA POPULAR: tradição e modernidade**

Ao trabalhar a literatura de cordel é importante ressaltar para os alunos que esta literatura é uma manifestação cultural de nossos antepassados, que faz parte de uma tradição e que, de alguma forma, está inserida no rol das manifestações artísticas da cultura popular. Sendo assim, a discussão inicia-se a partir da concepção do que seja cultura e logo em seguida apresenta-se o que é cultura popular e as relações/contrates entre tradição e modernidade.

Se um trabalho é desenvolvido para levar à compreensão de aspectos relativos à cultura de um povo, é necessário que se busque, primeiramente, o entendimento do que seja cultura. Ao tratar da noção de cultura, Mattelart e Neveu (2004, p. 11) discorrem que esse é um assunto que suscita os trabalhos mais abundantes em ciências sociais e que, por vezes, os mais contraditórios, uma vez que o termo cultura “tanto pode designar um panteão de obras “legítimas” como tomar um sentido mais antropológico, por englobar as maneiras de viver, sentir e pensar próprias de um grupo social”.

A despeito do que dizem os autores, pode-se entender que os aspectos apreendidos pelo ser humano, em convívio com indivíduos que mantém os mesmos contatos sociais específicos, refletem particularmente a realidade social desses sujeitos. As festividades religiosas, o modo de se vestir em ocasiões específicas e a linguagem são algumas características que podem ser determinadas por uma cultura que tem como função possibilitar a cooperação e a comunicação entre aqueles que dela fazem parte. Diante disso, a cultura possui tanto aspectos materiais – objetos ou símbolos (seriam as obras “legítimas”); quanto imateriais – ideias, normas que regulam o comportamento, formas de religiosidade (sentido mais antropológico). Esses aspectos além de darem formas às relações sociais e estabelecerem valores e normas, constroem também a realidade social vivida por aqueles que a integram.

Um ponto importante a ser ressaltado, nessa acepção, diz respeito à ideia de legitimidade da cultura. Se há obras legitimadas, implica dizer que há também as “ilegítimas”. E o que seriam essas obras “ilegítimas” dentro de uma cultura? Quem dá a elas essa certificação? O que distingue uma obra legítima de uma ilegítima? Esses são alguns questionamentos que remetem às contrariedades mencionadas por Mattelart e Neveu (2004) quando dizem respeito ao assunto cultura.

Os autores supracitados postulam ainda que ideia da legitimidade de uma cultura “implica também em uma segunda oposição, dessa vez entre as obras consagradas e as do que se passou a chamar ‘cultura de massa’” (MATTELART e NEVEU, 2004, p. 11). Entende-se que o termo cultura de massa, normalmente estigmatizada, faz oposição à cultura erudita, valorizada socialmente. Por causa dessa (di)visão um tanto dicotômica acerca da acepção de cultura é que o termo popular começou a caracterizar cultura.

É importante esclarecer que, apesar das expressões cultura de massa e cultura popular serem frequentemente usadas como sinônimos, há uma diferenciação entre elas. Para Catenacci (2001, p. 31) “o popular, olhando pelo prisma do folclore, é o que se refere à tradição, o depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças exteriores à modernidade.” Ou seja, a cultura popular remete para diferentes manifestações populares e com origem em diferentes regiões, geralmente as rurais ou interioranas. Está mais relacionada com a tradição e é transmitida quase sempre oralmente de geração em geração.

A cultura de massa, todavia, revela um produto ou vertente cultural que é difundido para as grandes massas e é frequentemente divulgada em meios de comunicação em massa, incentivada por indústrias com o objetivo de obter lucros. Seguindo esse raciocínio, Catenacci (2001) argumenta que as comunicações massivas, ao colocarem o popular em cena de um modo diferente da visão folclorista, ameaçam as tradições populares. Isso porque a mídia, segundo o autor, vislumbra o popular através da lógica do mercado, “e cultura popular para os comunicólogos não é o resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural” (CATENACCI, 2001, p. 32). Desse modo, o termo popular adquire um novo sentido ao significar aquilo que tem a capacidade de agradar multidões, que vende e não o que é criado pelo povo, sendo mais importante a popularidade.

Catenacci (2001) citando Caclini (1989) aponta também as oposições do popular no processo constitutivo da modernidade. Essas contradições são resultantes das seguintes relações dicotômicas: moderno x tradicional; culto x popular; hegemônico x subalterno. Dessa forma, conforme Catenacci (2001, p. 31)

a história do popular sempre foi relacionada com a história dos excluídos, que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado. Por conseguinte, na maioria dos estudos feitos sobre a cultura, o avanço é considerado como promovido única e exclusivamente pelos setores hegemônicos, já que no tradicional estão arraigados os setores populares.

No entanto, hoje, com as transformações relacionais entre a tradição e a modernidade, existe uma propensão para o tradicionalismo em amplas camadas hegemônicas, uma vez que o tradicional e o moderno podem se combinarem “desde que a exaltação da tradição se limite à cultura e que a modernização se perpetue, nos âmbitos social e econômico” (CATENACCI, 2001, p. 31). De forma análoga, com objetos culturais temas de análise desse artigo, temos a combinação da tradição com a modernidade em que, respectivamente, o cordel e o cinema convergem para uma mesma temática.

Em se tratando de modernidade cultural, o Brasil deu seus primeiros passos no início do século XX com o movimento modernista que nasce com a Semana de Arte Moderna de 1922, cem anos após a independência do Brasil de Portugal, e representa um divisor de águas nesse processo: por um lado, significa a reatualização do país em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior, e, por outro, implica também buscar as raízes nacionais, valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil. Desse período até aos dias hodiernos, as transformações políticas, sociais, econômicas e culturais do país e do mundo mudaram o entendimento do que seja moderno.

Diante disso, em suas arguições, Oliven (2001) alega que o tema da modernidade é uma constante no Brasil e ocupa a intelectualidade em diferentes épocas. Isso porque, para entender o processo de modernização brasileiro, requer uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro desta nação. Aqui “a modernidade, frequentemente, é vista como algo que vem de fora e que deve ou ser admirado e adotado, ou, ao contrário, considerado com cautela tanto pelas elites como pelo povo” (OLIVEN, 2001, p. 3). Essas postulações mostram que o moderno, no Brasil, carece de originalidade, uma vez que são ideias importadas. Mostram também que nem sempre o que é inovador agrada, independente da classe social.

Como já explicitado, a modernidade brasileira se dá através de importações de ideias vigentes nos centros de referências, geralmente Europa e Estados Unidos, por meio de intelectuais que vão buscá-las e implantam em terras tupiniquins. A respeito disso, Oliven (2001, p. 3) esclarece que “a modernidade também se confunde com a ideia de contemporaneidade, uma vez que aderir a tudo que está em voga nos lugares adiantados é, muitas vezes, entendido como moderno”.

Numa visão sociológica, “atualmente, o que caracteriza o Brasil é uma contradição entre uma crescente modernidade tecnológica e a não realização de mudanças sociais que propiciem o acesso da maioria da população aos benefícios do progresso material” (OLIVEN, 2001. p. 3). Diante desse panorama, se objetivou investigar, a partir das temáticas, se no contexto de sala de aula, os alunos conseguem reconhecer cenas da tradição cultural (cordel) presentes em elementos da modernidade (cinema). Esses dois objetos culturais serão abordados nos tópicos seguintes.

**2.1 Cordel: evolução e concepção**

A tradição da literatura oral e popular é muito antiga e permanece até nossos dias, mesmo com o surgimento da tradição literária culta. A literatura de cordel surgiu na Europa mais especificamente na França e por volta dos séculos XI e XII se propagou por todo o continente europeu.

De acordo com Marinho e Pinheiro (2012), inicialmente, a expressão literatura de cordel designava os folhetos ilustrados de xilogravuras vendidos nas feiras, principalmente nas pequenas cidades do interior nordestino, em uma aproximação com o que acontecia em Portugal. No país europeu, os livretos ganharam várias denominações: folhetos, folhetos volantes, literatura de cegos e por fim cordel, porque as folhas eram penduradas em barbante para atrair os leitores (clientes). Esses cordéis eram impressos em papel barato, comercializados em praças, feiras e mercados.

Como a literatura de cordel portuguesa abarcava autos, pequenas novelas, farsas, contos moralizantes, peças teatrais, sátiras... e podia ser escrita em versos ou sob a forma de peças teatrais, Marinho e Pinheiro (2012) destacam as diferenças entre os cordéis portugueses e os folhetos brasileiros em relação à forma como essas manifestações artísticas chegavam até seu público:

os cordéis portugueses, diferentemente dos folhetos brasileiros, eram escritos e lidos por pessoas que pertenciam às camadas médias da população: advogados, professores, militares, padres, médicos, funcionários públicos, entre outros. Em muitos casos, os cordéis eram comprados por uma pessoa letrada e lidos para um público não letrado, situação que se reproduz aqui no Brasil, onde os folhetos eram consumidos coletivamente. (MARINHO e PINHEIRO, 2012, p. 19).

No Brasil, segundo Luna e Silva (2010) a origem da literatura de cordel está vinculada às cantorias nordestinas, especialmente ao grupo de Teixeira, na Paraíba, e ela surge a partir de modificações introduzidas nas cantorias. Para a autora, é certo que Leandro Gomes de Barros foi o primeiro a imprimir regularmente folhetos, a partir de 1893, no entanto não se pode afirmar que foi o primeiro a publicar folhetos e em que ano isso se deu.

De acordo com Cascudo (2000), os primeiros livretos de cordel, foram impressos no Recife em 1873. Entretanto, Luna e Silva (2010) em seu artigo “Primórdios da literatura de cordel no Brasil – um folheto de 1865” a partir de uma análise preliminar, que confronta este folheto com um folheto português de 1861, conclui que o de 1865, pelas suas características, é o folheto brasileiro mais antigo de que se tem notícia.

Ainda segundo Cascudo (2000), a literatura de cordel, em especial os folhetos de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Pacifico Pacato Cordeiro Manso, Francisco das Chagas Batista e José Pacheco, constituída, no início, essencialmente na transposição para o público rural do romanceiro ibérico, das lendas e dos contos tradicionais, se consagrou ao retratar a vida cotidiana do Nordeste, de sua história e de sua cultura.

Somente no final do século XIX e até às duas primeiras décadas do século XX é que as características do cordel são definidas aqui no Brasil. Neste período, foram estabelecidas também as regras de composição e comercialização das obras e um público se constitui. Os folhetos passaram a ser impressos em tipografias dos próprios poetas. Leandro Gomes de Barros foi o precursor dessa atividade. “A venda dos folhetos se fazia nas ruas ou através do correio e, a partir de 1920, os livrinhos começaram a ser encontrados nos mercados públicos” (MARINHO e PINHEIRO, 2012, p. 23). Os próprios autores, inicialmente, se encarregavam da venda, depois surgiram os agentes revendedores.

Atualmente, pode-se dizer que o cordel, enquanto narrativa, “mantém algumas características de origem, como a função social educativa, de ensinamento, aconselhamento, e não apenas entretenimento e fruição industrial” (SOUSA, 2014, p. 13-4). Soma-se a isso o fato de muitos dos consumidores não serem alfabetizados, no entanto adquirem os livretes para que alguém os leia para eles. Em contrapartida, o cordel assimilou “algumas tendências da modernidade, entre elas a veiculação de informações: alguns fatos do cotidiano passam a constituir, muitas vezes, a sua temática” (SOUSA, 2014, p. 14). Outrossim, assume também um caráter individualista, quando o texto e o leitor estão em contato direto, quando a leitura é solitária ou silenciosa, evento típico ou apropriado para outros gêneros textuais.

A literatura de cordel hodiernamente enfrenta também novos mecanismos de midiatização, entre eles o computador, usado para editar e imprimir muitos folhetos. Nas ilustrações das capas que, tradicionalmente eram elaboradas por artistas gráficos que confeccionam as xilogravuras, em alguns casos, agora são utilizadas imagens já prontas no próprio computador ou da internet.

Hoje a literatura de cordel está na escola. E a aproximação dessa literatura com a vivência dos alunos, seja através das temáticas ou dos manuais didáticos, por conseguinte, serve como incentivo para a concretização do processo de ensino-aprendizagem. Esse assunto será abordado no tópico seguinte.

2.1.1 O cordel na sala de aula

O lugar do cordel não se restringe às feiras e aos mercados. Hoje, esse gênero também está na escola. No rol dos gêneros literários sugeridos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (doravante PCN) para serem trabalhados as habilidades da linguagem oral está o cordel. Ele é um dos gêneros privilegiados para o trabalho com a prática de escuta e leitura de texto.

A seleção dos gêneros para o trabalho em sala de aula não é feita de forma aleatória, ela deve “priorizar os gêneros que merecerão abordagem mais aprofundada” (BRASIL, 1998, p. 24). Dessa forma, os PCN reconhecem que o trabalho com o gênero cordel, dada a sua natureza poética, deve ir além de uma simples leitura. A experiência da leitura de folhetos de cordel deve promover o encantamento, o envolvimento de seus leitores em um universo ali construído, “nos pontos de vistas dos poetas populares sobre temas socialmente relevantes para a sociedade” (MARINHO e PINHEIRO, 2012, p, 7).

É importante ressaltar, diante dessas postulações, que, quando elevada ao estatuto de objeto de ensino, nem sempre a literatura de cordel é tratada de forma adequada. Muitas vezes o trabalho fica restrito somente à identificação de informações explícitas ou de expressões regionais. A respeito das múltiplas possibilidades de se desenvolver um trabalho com o cordel, Marinho e Pinheiro (2012, p. 11) tecem os seguintes argumentos:

Fala-se muito da presença da literatura de cordel na escola e existem várias intervenções sendo realizadas, sobretudo em estados do Nordeste. Abrir as portas da escola para o conhecimento e a experiência com a literatura de cordel, e a literatura popular como um todo, é uma conquista de maior importância. Porém, há que se pensar de que modo efetivá-la tendo em vista a formação de leitores.

Corroborando as palavras dos autores, acredita-se que a literatura de cordel deve ter seu espaço nas escolas de todo o Brasil, e não principalmente no Nordeste, e em todos os níveis da educação básica. Essa literatura não deve ser considerada apenas como uma ferramenta de transmissão ou assimilação de conteúdo, mas concebida como uma possibilidade que contribua para a formação de uma significativa experiência leitora.

Nesse sentido, as sugestões e procedimentos metodológicos com a literatura de cordel pressupõem um envolvimento efetivo com a cultura popular. O trabalho com o cordel, conforme Marinho e Pinheiro (2012, p. 126) “deve favorecer um diálogo com a cultura da qual ele emana e, ao mesmo tempo, uma experiência entre professores, alunos e demais participantes do processo educacional”. Isso significa que se pode descobrir na própria comunidade escolar, em qualquer região do país, apreciadores da literatura popular em suas diferentes manifestações.

É importante deixar claro que em relação aos folhetos de cordel, a atividade fundamental é a apreciação e a prática da leitura oral – acrescenta-se também a possibilidade de relacionar o cordel com outras artes como, por exemplo, o cinema. E os procedimentos de ensino para serem trabalhados no cotidiano escolar “precisa ser entendido não como uma receita pronta, mas como pistas para fazer com que a literatura de cordel possa ser experimentada, vivenciada pelos leitores e não apenas observada como algo exótico” (MARINHO e PINHEIRO, 2012, p. 127). Do ponto de vista didático-pedagógico, é preciso que os professores estejam atentos à realidade da sala de aula e ao contexto no qual a escola está inserida para, a partir dessa conjuntura, propor atividades envolvendo a leitura de cordel.

**2.2 Cinema: projetando as cenas do cordel**

Os primeiros filmes que tiveram inspiração nas temáticas do cordel remontam à década de 1960 com o movimento Cinema Novo, cujo principal representante foi Glauber Rocha, que procurava representar a realidade brasileira no seu cerne, em sua essência, trabalhando com uma linguagem capaz de impactar, de chocar o público.

Glauber busca no Nordeste as raízes primitivas da nacionalidade e do povo brasileiro, e mais do que isso, busca reaver, do público, o inconsciente de revolta com a dominação, com a opressão e com a colonização. E a fonte de inspiração, geralmente, estava no cordel que, neste caso, não é apenas o mero inspirador de imagens, mas também uma forma de expressar certas representações culturais, ressignificando-as. A respeito disso, Debs (2007) garante que a literatura do Nordeste e a tradição do cordel constituem-se em uma fonte de inspiração essencial para o cinema.

Em relação às temáticas para serem adaptadas para o cinema, o cordel tem bastante material a oferecer. Há em muitos cordéis traços com o predomínio da fantasia assumindo um caráter fabular, espertezas e malandragens, personagens históricas, adaptações e recriações, além das temáticas sociais, presença do humor e o viés do absurdo. Por essa razão, Debs (2007, p. 293) afirma que

é a realidade da natureza que serviu de base à estilização literária: os cortejos regulares de retirantes abandonando suas casas para ir buscar refúgio no litoral ou no Sul originam um tema literário (retomado pelo cinema novo) que se situa a meio caminho entre o folclore e a denúncia. Uma particularidade local, a presença do banditismo e do misticismo próprio à região constituiu o pano de fundo dessas histórias com personagens tipos do sertão, a saber o vaqueiro, o jagunço, o cangaceiro, o beato, o coronel, o cantador de estórias, o retirante.

Compreende-se que para o cinema novo, as temáticas sociais (a seca, por exemplo), o tom de denúncia associado com as personagens típicas do nordeste brasileiro consagram incialmente as produções cinematográficas. O cineasta, ao tratar da temática sertaneja, não consegue romper com as imagens do regional nem com suas fronteiras, porque termina por atualizar os mitos, os temas, os enunciados e as imagens que constroem a região, ressignificando-as.

Cabe ressaltar que uma produção cinematográfica inspirada nas narrativas do cordel não se limita a adaptar um único texto especificamente. Glauber Rocha, por exemplo, ao elaborar a trama de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, além de recorrer à técnica narrativa do cordel, reatualiza as crenças populares sendo interpretadas de modo revolucionário. “Ele reconhecia de bom grado ter escrito a trama do filme a partir de vários cordéis” (DEBS, 2007, p. 299). Para o diretor, apenas desenvolver uma temática nacional não bastava, era preciso encontrar igualmente uma estética nacional, e o recurso do cordel era um dos meios por excelência de “abrasileirar” o cinema.

As adaptações da tradição do cordel para o cinema perduram até hoje, não apenas com a intenção de folclorizar as personagens e as temáticas, mas em transformá-las em elementos principais da narrativa dramática. O filme *O auto da compadecida (2000)*, por exemplo, mesmo sendo uma adaptação da peça teatral escrita por Ariano Suassuna em 1957, apresenta várias passagens que dialogam com as narrativas de cordel. As interfaces entre esse filme e o cordel “O Cavalo que defecava dinheiro” de Leandro Gomes de Barros serão tratadas na sessão seguinte.

**3 CENAS DO CORDEL NO CINEMA: uma atividade didática**

Como foi dito inicialmente, uma das formas de abordagem em que se assentou o presente trabalho foi a execução de atividades de leitura de textos de cordel em uma sala de aula para se perceber o quanto os alunos podem reagir positivamente ao se tratar de textos de cultura popular e oral, principalmente por se tratar da cultura brasileira tipicamente nordestina, da qual eles fazem parte.A partir da leitura desses textos, propor uma relação entre eles e textos literários diversos, como peças teatrais de escritores (inter)nacionalmente reconhecidos, e ainda com outros textos multimodais, como filmes que abordam os mesmos temas presentes neles, poderia ser uma experiência enriquecedora no contexto de sala de aula.

Sendo assim, propôs-se a leitura do cordel *O cavalo que defecava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, para que os discentes explorassem as relações entre esse texto e a obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e o filme homônimo de Guel Arraes.

Como proposta metodológica, prepararam-se atividades para serem executadas em 04 (quatro) aulas consecutivas, de acordo com orientações inerentes à prática de uma leitura literária eficaz capaz de promover o letramento literário tão bem tratado por Cosson (2012). Foram divididas em etapas para contemplar todas as fases da descoberta do prazer da leitura literária que, de acordo com Cosson (2012), em sua sugestão de sequência básica de letramento literário, podem ser as seguintes:

AULA 1 (50 min): MOTIVAÇÃO

1. Exibição de imagens com folhetos de cordel e xilogravuras: perguntas aos alunos sobre esses aspectos;

2. Leitura do texto “O cordel em cordel”: questões sobre o texto;

3. Exibição do vídeo “Literatura de Cordel” (4min12s): questionamentos sobre o vídeo;

AULAS 2 E 3 (100 min): LEITURA E COMPREENSÃO DO CORDEL

ANTES DA LEITURA

Ler o título do texto e pedir aos alunos para levantarem hipóteses sobre que tipo de história será contada;

Solicitar que dois alunos, de forma alternada, façam a leitura do cordel;

APÓS A LEITURA DO TEXTO

CONVERSANDO SOBRE O TEXTO: questões sobre o texto para serem respondidas oralmente;

INTERPRETAÇÃO DO TEXTO: questões exploratórias sobre particularidades do texto, respondidas por escrito;

AULA 4 (50 MIN): RELAÇÃO ENTRE TEXTOS

1. Exibição do vídeo: “O Auto da Compadecida: o gato que descome dinheiro (1 min 06 s)”;

2. Leitura do fragmento da peça teatral *O Auto da Compadecida*: O gato que descome dinheiro;

3. Atividade intertextual: questões sobre a relação estabelecida entre os textos (cordel e peça teatral) e entre eles e o vídeo.

Com essas atividades devidamente planejadas e preparadas, procedeu-se à execução de cada uma delas. Assim, o que se pôde observar, desde a primeira aula motivacional, foi uma intensa curiosidade dos discentes sobre o que fariam em seguida, que atividades eles executariam, se elas valeriam como nota, se teriam de produzir algum texto em cordel, e isso despertou um diálogo bastante proveitoso entre eles e o professor. Observou-se, também, que eles demonstraram muito interesse pelas atividades propostas, o que surpreendeu o professor da disciplina, pois os alunos, na sua maioria, não se sentiam motivados quando ele aplicava aulas de leitura de textos literários.

É mister destacar, aqui, um fato bastante importante durante a aplicação da atividade de exibição do trecho do filme *O Auto da Compadecida*: *o gato que descome dinheiro*: os alunos, ao fazerem a associação desse trecho do filme com o cordel lido por eles, perceberam que no cordel também havia uma referência à gaita utilizada por João Grilo que ressuscitava os mortos. No texto do cordel, a gaita corresponde à rabeca utilizada pelo compadre pobre para ressuscitar sua mulher. Desse modo, seria interessante acrescentar esse trecho do filme para que os alunos façam as devidas relações na hora de estabelecerem as conexões intertextuais entre os dois textos.

Como resultado final da pesquisa, após a leitura e análise das respostas dadas pelos alunos às questões orais e escritas realizadas durante as atividades, é que ela conseguiu atingir seu principal objetivo, o de promover o gosto pela leitura literária, considerando a literatura de cordel como o principal elemento motivador, associando-a a outros modos de leitura com os quais estabelece uma relação intertextual. Dessa forma, utilizando como mote a leitura de vídeos cinematográficos com os quais os discentes podem ter acesso, foi possível demonstrá-los a importância da literatura popular nesse contexto de produção cultural, com o qual dialogam a literatura de cordel e o cinema.

**4 PARA FINALIZAR A CONVERSA (PELO MENOS, POR ENQUANTO!)...**

O que se objetivou nessa pesquisa foi a apresentação de uma proposta que atendesse aos anseios de muitos docentes que, em virtude das dissensões teóricas atuais acerca do ensino da literatura, encontram dificuldades em elaborar propostas de trabalho com a leitura literária que realmente atendam às necessidades de seus alunos. Tendo como pressuposto uma quantidade considerável de ideias de grandes teóricos que pesquisam sobre o tema literatura e ensino, procurou-se desenvolver, dentro da metodologia proposta para o letramento literário, atividades e procedimentos que se enquadrassem dentro dessas perspectivas teóricas, sem se perder de vista a leitura como processo e como interação, e o texto literário como eixo norteador de todo esse processo. É cabível, no entanto, reconhecer que as atividades são dadas apenas como sugestões e que as possíveis falhas percebidas podem ser corrigidas para o aperfeiçoamento da metodologia aqui sugerida.

O que se pode concluir, pelo menos de modo incipiente, é que o que se buscou ao elaborar os objetivos dessa proposta de atividades de leitura de textos da cultura popular, sobretudo o cordel, foi devidamente atingido ao ser aplicado em sala de aula, tanto pela motivação que provocou nos alunos como pelo entusiasmo dos mesmos durante a realização das tarefas. Percebe-se, portanto, que uma aula de leitura de textos literários devidamente preparada com uma finalidade didática bem definida pode suscitar nos discentes o interesse por esse tipo de leitura e estimulá-los a realizar outras leituras nesse mesmo campo. Pode, também, isso ficou bem claro ao final da aplicação da pesquisa, com os alunos perguntando ao professor quando eles fariam tudo aquilo novamente.

**REFERENCIAS**

BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. Disponível em: < http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/index.html>. Acesso em: 19 jun. 2017.

BRASIL, Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica.  **Parâmetros Curriculares Nacionais***.* Terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental. Língua Portuguesa.Brasília: Ministério da Educação, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Ediouro, 2000.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular**: entre a tradição e a transformação. São Paulo em Perspectiva, 15. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S010288392001000200005>. Acesso em 30 jun. de 2017.

COSSON, Rildo. Letramento literário: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

DEBS, Sylvie. Tradução: Raimunda de Brito Batista. **Cordel & cinema**: era uma vez o Nordeste. Mediações, Londrina, v. 12, n. 1, p. 291-312, jan/jun. 2007.

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. **Primórdios da literatura de cordel no Brasil** – um folheto de 1865. Graphos. João Pessoa, Vol. 12, N. 2, Dez./2010.

MARINHO, Ana Cristina. PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar.** São Paulo: Cortez, 2012.

MATTELART, Armand. NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais.** São Paulo: Parábola, 2004.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Intérpretes: Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Fernanda Montenegro, Lima Duarte e outros. Direção de fotografia: Félix Monti. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Manaus: Columbia Tristar do Brasil, 2000. 2 DVD (DVD 1 Filme:104 min.; DVD 2 Minissérie: 157 min.), comédia.

OLIVEN, Ruben George. **Cultura e Modernidade no Brasil.** São Paulo em Perspectiva, 15. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0102-88392001000200005>. Acesso em 30 de jun. 2017.

SOUSA, Maria Ribeiro de. **O cordel na sala de aula**: ressignificação do ensino de língua portuguesa. Monografia (especialização) 50p. Sousa-PB, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 34. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

**ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: O LUGAR DO DISCURSO SOCIAL EM *INCIDENTE EM ANTARES*, DE ÉRICO VERÍSSIMO**

Cleide Oliveira dos Santos (PPGEL-UFPI)

Alcione Correa Alves (PPGEL-UFPI)

**RESUMO**

Considerando a primeira parte da obra *Incidente em Antares* (1995), de Érico Veríssimo (1995) observaremos a construção social do discurso do narrador. Como aporte teórico, utilizaremos os trabalhos de Leite (2014) que apresenta a tipologia dos narradores, Cândido (1972) que se reporta à verossimilhança, Culler (1999) que trata das vozes narrativas, Reuter (2002) que explica sobre a função testemunhal do narrador, dentre outros. Propomos, como hipótese ao presente trabalho, que o foco narrativo é capaz de influenciar na verossimilhança dos fatos sociais e políticos na obra. Neste sentido, objetivamos discutir o modo como o narrador da carta, do diário e do relatório, constantes da primeira parte da obra, interagem com o narrador onisciente que os introduz e são capazes de tornar os fatos verossímeis.

**Palavras-chave**: *Incidente em Antares*. Narrador-testemunha. Narrador onisciente. Verossimilhança.

1. **INTRODUÇÃO**

*Incidente em Antares* (1995) é uma obra regionalista do Modernismo brasileiro que apresenta o tema da ditadura militar. Tem, portanto, compromisso social e político, mas não perde o bom-humor. Por outro lado, apresenta o fantástico porque, na segunda parte, defuntos em estado de putrefação se levantam de seus caixões e fazem protestos na cidade, além de trazerem à tona os crimes e erros cometidos pelas personalidades mais bem-sucedidas de Antares.

A primeira parte, sobre a qual faremos nosso estudo, é histórica. Traz uma contextualização aprofundada de ocorridos tais como a Guerra do Paraguai, a Revolução Federalista, os governos do presidente Getúlio Vargas e sua queda, a eleição de Kubitschek e Goulart, a inauguração de Brasília, dentre outros. Corresponde à praticamente metade da obra e procura dar um estilo realista ao que virá na segunda etapa. Apesar de esta última ser de cunho fantástico, estamos falando de um romance social.

Para Mikhail Bakhtin, a obra literária deve se relacionar com a sociedade. “Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores” (2006, p.176). Neste caso, *Incidente em Antares* (1995) nos serve como exemplo dessa combinação: alia o caráter documental, histórico e social aos elementos da ficção e do fantástico. Neste contexto, o discurso narrador dialoga com as ideologias pertinentes àquela sociedade, o que nos permite estabelecer um parâmetro entre as afirmações de Bakhtin e as de Althusser já que este último define ideologia como sendo “o sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social. (1970, p.69)

Os personagens de Érico Veríssimo são construídos de maneira crítica desde o papel que exercem socialmente, até os discursos que emitem, isto é, estão inseridos em um contexto ideológico que repercute em suas atitudes e comportamentos. Toda a narrativa se finca a partir dos desentendimentos entre a família Vacariano e a família Campolargo. São histórias de mortes, vinganças, roubos para, muitas gerações adiante, por intermédio de Getúlio Vargas, fazerem as pazes. Há uma combinação de personagens que pertencem à História e personagens fictícios que representam tipos sociais.

Os dois anciãos levantaram-se com certa má vontade, aproximaram-se um do outro com passos arrastados e lentos e, sem se olharem cara a cara, trocaram o simulacro dum aperto de mãos. Getúlio então abraçou-os a ambos, agradeceu-lhes e felicitou-os pelo gesto, em seu nome e no de seu pai. (VERÍSSIMO, 1995, p. 34)

Neste trecho, personagens históricas e imaginárias interagem de maneira a aproximar os fatos fictícios dos reais. Getúlio Vargas passa pela narração com a responsabilidade de deixar sua marca através das ações que executa. O foco narrativo é em terceira pessoa, com onisciência capaz de enxergar percepções, tais como, a má vontade de Xisto Vacariano e de Benjamin Campolargo diante da reconciliação. Entretanto, sentem-se incapazes de recusar o pedido de uma personalidade tão importante quanto Getúlio.

Entendemos que a escolha que o autor faz, quando constrói um narrador, é capaz de projetar sua obra. Para Antônio Cândido,

[...] o narrador é uma das armas, uma das riquezas do romance, possibilitando ao autor dizer com maior clareza, se assim o desejar, aquilo que a própria trama dos acontecimentos não fôr capaz de exprimir” (CÂNDIDO, 1972, p.65).

Assim, nossa primeira análise será em torno do diário de Gaston Gontran d’Auberville, cientista naturalista francês. Em seguida, trataremos da carta escrita por Padre Juan Bautista Otero e do relatório de Martim Francisco a fim de discutir em que medida o narrador-testemunha é capaz de revelar os traços sociais e históricos numa obra ficcional, refletir ideologias vigentes e relacionar-se com o narrador onisciente.

Não podemos deixar de esclarecer que o tema principal de *Incidente em Antares* (1995) é a ditadura militar. A obra está inserida no contexto dos anos de repressão e traz a personagem João da Paz, na segunda parte do romance, como ilustração mais específica da tortura e da perseguição. Há, conforme já foi dito, uma combinação de fatos, personagens e narradores com a finalidade de trazer o possível e o real para o texto. Érico Veríssimo consegue expor as funções social e estética da literatura e o cumprimento das mesmas porque,

[...] as narrativas também fornecem uma modalidade de crítica social. Expõem a vacuidade do sucesso mundano, a corrupção do mundo, seu fracasso em satisfazer nossas mais nobres aspirações. Expõem a difícil situação dos oprimidos, em histórias que convidam os leitores, através da identificação, a ver certas situações como intoleráveis. (CULLER, 1999, p. 94)

Cada personagem é pensada na obra como parte de uma sociedade permissiva e desonesta, ao mesmo tempo, conservadora. Neste contexto, as ideias de Culler estão em acordo com os dizeres de Althusser sobre ideologia: “não são as condições de existência reais, o seu mundo real, que os homens se representam na ideologia, mas é a relação dos homens com estas condições de existência que lhes é representada na ideologia” (1970, p.81). Assim, a crítica social inerente às narrativas tende a aparecer representada pelo discurso do narrador, bem como, pelos elementos que permeiam a obra ficcional. É o que discutiremos a seguir.

1. **ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: O LUGAR DO DISCURSO SOCIAL**

Três documentos importantes fazem parte do início da obra *Incidente em Antares* (1995). O primeiro deles é considerado pelo narrador, ainda onisciente, já que este último aparece nas três primeiras páginas, o escrito mais antigo do qual se tem notícia e estabelece a referência espacial de onde mais tarde viria a acontecer algo no mínimo sobrenatural: o protesto dos defuntos. Trata-se de um trecho do livro de Gaston Gontran d’Auberville, cientista naturalista francês. O diário chama-se *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil* e foi escrito de 1830 a 1831. A parte transcrita no livro é datada de 24 de abril e apresenta narrador em primeira pessoa ao qual nos reportaremos.

Entendemos que a necessidade de contextualizar historicamente e com narrador-testemunha reside no fato de que os acontecimentos fantásticos da segunda etapa da obra de Érico Veríssimo necessitavam de verossimilhança e de originalidade. Deste modo, um narrador com caráter histórico oferece maior representatividade para a localização de Antares, bem como suas características geográficas.

Cruzamos esta manhã o Rio Uruguai, numa balsa, e entramos em território do Brasil. Estes campos verdes, duma beleza idílica, lembram os da nossa Provence. Aqui as pastagens são boas e o gado bovino, abundante. Os primeiros homens que encontramos, tanto os brancos como os índios, me olham com uma curiosidade meio desconfiada, que acho justificável, pois devem estranhar a minha indumentária, o meu aspecto físico e principalmente a minha bagagem [...] (VERÍSSIMO, 1995, p. 3)

Observamos na parte inicial a descrição das belezas naturais da região situada no Rio Uruguai. Este último tem relevância espacial em vários trechos, inclusive quando a personagem Ritinha faz do rio mencionado uma rota de fuga da cidade após seu esposo João da Paz ser preso e morto pela polícia numa tortura: referência às perseguições na época da ditadura militar. Além disso, o narrador fala sobre os homens que habitavam a região e mostram-se desconfiados de Gaston Gontran por conta das perceptíveis diferenças de aparência.

Prosseguindo a análise do diário, encontramos a referência específica a Antares e a presença do primeiro protagonista da família Vacariano. Este último é descrito de maneira a ressaltar as características relativas à autoridade e à hostilidade que permearão toda a narrativa através de seus descendentes.

Cerca das dez horas da manhã, chegamos a um lugarejo pertencente à comarca de São Borja e conhecido como Povinho da Caveira, formado por uma escassa dúzia de ranchos pobres, perto da barranca do rio. A pouca distância deles, situa-se a casa do proprietário destas terras, que me recebeu com certa cortesia. E um homem ainda jovem, de compleição robusta, cabelos e barbas castanhos e pele clara. Tem um ar autoritário, costuma falar muito alto, parece habituado a dar ordens e a ser obedecido. (VERÍSSIMO, 1995, p. 3)

É provável que o autor tenha objetivos quando projeta um narrador onisciente para, em seguida, inserir um documento em primeira pessoa visto que as vozes narrativas desempenham um papel rumo ao desenrolar dos acontecimentos. Jonathan Culler reflete a respeito do tema:

As vozes narrativas podem ter sua própria linguagem distintiva, na qual narram tudo na história, ou podem adorar e relatar a linguagem dos outros. Uma narrativa que vê as coisas através da consciência de uma criança pode ou usar a linguagem adulta para relatar as percepções da criança ou resvalar para a linguagem de uma criança. (CULLER, 1999, p. 89)

O diário é apresentado em primeira pessoa e adota a linguagem de seu autor para colaborar com o que será dito adiante pelo narrador em terceira pessoa e pelas vozes dos personagens que se pronunciarão adiante: “- Já disse que é o Cel. Vacariano, chefe político de Antares.... Me responsabilizo pelo que acontecer. Depressa homem” (VERÍSSIMO, 1995, p. 192). Neste sentido, entendemos que Veríssimo nos propõe, de acordo com Culler, uma leitura baseada em diferentes linguagens e diferentes pontos de vista, mas que produzirão um efeito de colaboração entre si porque o desfecho que virá na segunda parte da obra terá como referência as características de personagens tais como os integrantes da família Vacariano.

Neste contexto, os comportamentos desonestos e a origem da fortuna do anfitrião de Gaston Gontran são esclarecidos no diário, possivelmente com a intenção de antecipar a índole da personagem que mais adiante afirmará ter matado um lotador de impostos num alerta ao visitante do qual todos desconfiavam.

O meu guia, que é um homem loquaz e grande conhecedor desta região e desta gente, duma margem e outra do rio, assegurou-me que o meu hospedeiro não só herdou as sesmarias que a Coroa de Portugal concedeu ao seu avô, no início do povoamento desta província, como também se apossou pela força de algumas léguas de campo -pertencentes a outros estancieiros vizinhos, que pôs em fuga, sob ameaças. Contou-me ainda o dito guia que boa parte do rebanho de gado que o Sr. Vacariano hoje possui é formado de descendentes dos bois e vacas que o seu pai roubou na Argentina, aproveitando a confusão de tempos de desordens e lutas intestinos no país vizinho. O guia me pediu discrição absoluta, quanto a essas informações, pois, ao que diz, o Sr. Vacariano é um homem violento e vingativo. (VERÍSSIMO, 1995, p.3)

De acordo com Yves Reuter (2002), o narrador tem diversas funções. Dentre elas, podemos citar a explicativa, a metanarrativa, a modalizante, a comunicativa, etc., entretanto, a função testemunhal é a que podemos localizar de maneira mais oportuna no trecho do diário e em sua totalidade. Para o teórico, esta função está “centrada na declaração, manifesta o grau de certeza ou de distância que o narrador mantém em face da história que conta” (REUTER, 2002, p. 66).

Desse modo, e com base na análise do diário, entendemos que o autor do documento mantém proximidade física para apresentar os fatos narrados e levantar hipóteses sobre a conduta daquele que representa o Povinho da Caveira: nome atribuído ao lugarejo e pelo qual era conhecida a comarca de São Borja que originaria Antares. Por outro lado, a presença do escrito, logo no início da obra, sugere as primeiras ênfases feitas por Érico Veríssimo na verossimilhança. Sobre este último tema, Antônio Cândido nos diz:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sôbre êste paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização dêste. (CÂNDIDO, 1972, p. 40)

A personagem histórica que escreve o diário inicia o trecho datado do dia 25 de abril reportando-se a si mesma. Descreve belas aves as quais define como sendo “o sonho dourado dum naturalista” (VERÍSSIMO, 1995, p. 5) e segue maravilhado com tudo o que Francisco Vacariano lhe apresenta. O pesquisador naturalista é histórico e existe de maneira cabal na narrativa: está vivo nos fatos e contribui para eles. Colabora com os dizeres de Cândido (1972), tornando verossímil a obra, visto que alia a significação à criação estética.

Para dar maior importância e contextualização ao escrito, é Gaston Gontran quem dá a ideia sobre o nome da cidade:

Como para lhe pagar pelo formoso espetáculo da manhã, localizei no céu a constelação de Escorpião, que no hemisfério austral começa a aparecer no horizonte, a leste, depois de 15 de abril, mostrei ao Sr. Vacariano a bela estrela chamada Antares, e disse-lhe que, embora não parecesse, ela era maior do que o Sol. O meu hospedeiro olhou para a estrela em silêncio e mais tarde, quando chegamos a casa, murmurou: “Antares.... Bonito nome. Para mim quer dizer ‘lugar onde existem muitas antas’, bem como nestas terras perto do rio”. Pediu-me que escrevesse essa palavra, o que fiz, num pedacinho de papel, para o qual o Sr. Vacariano ficou olhando durante algum tempo, murmurando: “Bonito nome para um povoado... melhor que Povinho da Caveira”. (VERÍSSIMO, 1995, p. 6)

A personagem histórica passa pelo espaço da narrativa e colabora com a mesma, além de apresentar e ter contato com o primeiro protagonista. Isto nos parece genial considerando que a verossimilhança se apoia na busca por aquilo que é possível trazer da literatura para a realidade. Em dissertação sobre o efeito de real em *Incidente em Antares* (1995)*,* Glacy Magda de Sousa Machado afirma que:

De modo geral, as personagens emprestam seus nomes aos fatos históricos por elas protagonizados e que são vivenciados no plano da ficção pelas personagens do romance. Assim, podem ser vistas como referentes dos feitos narrados na história, conferindo verossimilhança extrínseca à trama. (MACHADO, 2009, p. 52)

Considerando estas afirmações e as que já foram feitas sobre o diário, trataremos também da carta escrita por Padre Juan Bautista Otero endereçada ao provincial de sua ordem em Buenos Aires. No documento de 4 de dezembro de 1832, o missionário relata que teve permissão de Francisco Vacariano – descrito como dono das terras e chamado pelo padre de Bacariano – para realizar casamentos e batizados. É mais uma tentativa acertada de Érico Veríssimo no sentido de realizar o que Machado (2009) mencionou acima: utiliza-se de personagem histórico para alcançar verossimilhança.

O documento ao qual nos reportamos é introduzido pelo narrador onisciente como documento relevante, porém muito pouco conhecido. Pertence aos primórdios da história de Antares e tem como finalidade referenciar o início das atividades religiosas na cidade. Refere-se, sobretudo, aos relacionamentos informais, pecaminosos e incestuosos que ali ocorriam, segundo o padre. Como já era esperado, Francisco Vacariano aparece na carta através de comportamento subversivo.

O próprio Sr. Bacariano, segundo me informou pessoa digna de fé, é pai de quase uma dezena de filhos naturais com várias destas silvícolas, mas não os batiza nem legitima. Horroriza-me a idéia de que um dia quando adultas, essas criaturas venham, sem o saber, a cometer incesto. (VERÍSSIMO, 1995, p .7)

O narrador conhece os fatos do interior da narrativa, faz intervenções no sentido de expressar sua opinião através de observações baseadas nas atitudes das personagens ao seu redor. Em documentos diferentes – diário e carta – temos um narrador com postura e objetivo semelhantes. Interno ao romance, ele segue buscando harmonia e coerência para estabelecer verossimilhança. A História se aproxima do leitor. Para Lígia Chiappini, o narrador-testemunha, “é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos” (LEITE, 2014, p. 35).

O foco narrativo é diversificado de maneira proposital. As inserções de narradores que participam e contam de seu próprio ponto de vista enfatizam a maneira direta com que o autor tenta expressar os fatos, como ocorre no trecho: “O Sr. Bacariano não me parece ter muito respeito pela nossa religião ou por qualquer outra, mas apesar disso me tem tratado com consideração e até facilitado o meu trabalho apostolar” (VERÍSSIMO, 1995, p. 7). As impressões do padre sobre a personagem com quem convive são transcritas numa sequência similar àquela que aparece no diário antes discutido.

De acordo com a teoria do foco narrativo aqui postulada, o “eu” como testemunha tem a função de oferecer fatos ao leitor de uma forma direta e muito mais verossímil. “Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal” (LEITE, 2014, p. 35).

Além da carta e do diário, são inseridos na narrativa o relatório de pesquisa denominado “Anatomia duma cidade gaúcha de fronteira”, áudios e reportagens jornalísticas oriundas da imprensa local através da personagem Lucas Faia. Para Silva, “a composição da primeira parte de Incidente em Antares, Érico Veríssimo valeu-se de uma estratégia já utilizada em outras narrativas suas: dar a algumas personagens o papel de narradores” (2000, p. 77). Assim, as personagens históricas, autoras da carta e do diário cumprem a função pretendida no que se refere a suas posições sociais.

Faremos referência a partir de agora ao texto do relatório da personagem Martins Francisco Terra ressaltando que o mesmo encerra a primeira parte do romance. Nele o autor confere voz a um professor da Universidade do Rio Grande do Sul e seus alunos, dentre eles, Xisto Vacariano. Eles enxergam a cidade e seus habitantes de um ponto de vista bem crítico e, por isso, conquistam a inimizade de muitos.

Povo de Antares! Pais e mães de familial Alerta! Os inimigos estão já dentro de nossos muros! Protegei a vossa intimidade. Fechai as vossas portas e os vossos corações a esses forasteiros curiosos e indiscretos, agentes do comunismo internacional ateu e dissolvente. O Prof Martim Francisco Terra, o chefe dessa quadrilha vermelha disfarçada, está fichado no D.O.P.S. como marxista confesso. Defendamos a nossa crença em Deus, na Pátria, na Família e na Propriedade! Assinava esse apelo Um Patriota. (VERÍSSIMO, 1995, p.129)

A pesquisa foi publicada, apesar da hostilidade dos habitantes, no entanto, seu autor foi investigado e acusado de ser comunista numa referência às perseguições que existiam naquele contexto histórico. Por outro lado, revelou informações importantes sobre os costumes e a sociedade, embora tenha preservado a identidade da cidade através do pseudônimo Ribeira.

Cabe esclarecer que o ponto de vista do professor e suas impressões pessoais, enfatizadas pelo narrador-testemunha, são preponderantes para as descrições que ele faz da cidade, das pessoas e dos costumes, como no trecho: “O peixe está excessivamente salgado e a maionese tem vinagre demais. Moscas esvoaçam em torno dos pratos, colam-se no meu rosto, nas minhas mãos. O calor aumenta” (VERÍSSIMO, 1995, p.155). De seu ângulo de visão, o pesquisador segue traçando um perfil da cidade, das pessoas, dos costumes, da comida e de tudo o que lhe parece indigesto. Sobre o relatório, consideramos importante ressaltar:

Martim Francisco acumula as funções de narrador e personagem no romance, aparecendo primeiramente como personagem e transformando-se gradativamente à medida que suas anotações são incorporadas ao romance. Em seu diário encontram-se muitas projeções do *alter ego* de Érico Veríssimo, porque essa personagem se encarrega de várias mensagens político-sociais, várias opções literárias que são características do próprio escritor. (MACHADO, 2009, p. 86)

A relevância dos escritos do professor tem projeção inclusive para a segunda parte do romance pois o mesmo traça um perfil das personagens principais nas visitas e entrevistas que lhe são concedidas. Os defuntos que se levantarão em protesto na etapa fantástica de *Incidente em Antares* (1995) são descritos na primeira através da pesquisa de Martim Francisco. Neste sentido, Antônio Cândido, afirma que a relação das personagens com o romance tem intimidade com a organização deste último.

Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. Assim, a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. (CÂNDIDO, 1972, p. 57)

Voltamos então à questão da verossimilhança, observando que todos os aspectos que permeiam o relatório guardam semelhança com uma cidade real composta por homens de todas as índoles e inserida em contexto social e político similar ao da nação que a abriga. Por outro lado, esta alusão ao real guarda semelhança com a estruturação da obra, conforme dito por Antônio Cândido. Temos, portanto, um documento oriundo das Ciências Sociais que apresenta os moradores de Antares.

“O estudo sociológico documenta a vida dos habitantes de Antares num momento específico do tempo histórico, amplia as possibilidades narrativas do narrador e, ao mesmo tempo, cria um mal-estar entre os leitores regionais despreparados para lidar com os problemas do presente que não são exclusivos dessa região” (ALVES, 2015, p.11).

Percorrendo os âmbitos sociais componentes da sociedade de Antares, o narrador segue com suas contribuições críticas. Em visita à Matriz, ele analisa o pároco e nos oferece mais uma contextualização histórica e temporal quando se refere a mudanças na igreja católica. O padre diz admirar o papa João XXIII, mas ironiza as reformas.

Meu caro professor – diz o pároco com a sua voz débil – igreja sem latim, sem o velho ritual e com todas essas novidades... padre sem batina, música profana. [...] não, não é mais a Igreja de Cristo. Vamos acabar na nudez seca do protestantismo. E é uma tristeza! O Pe. Pedro-Paulo (o senhor o conhece porque já os vi juntos) é desses sacerdotes jovens, “pra frente”, como diz o vulgo. Imagine, permite que uns meninos boêmios e esquisitos toquem música de jazz nas suas missas. Pois é. Onde vamos parar com essas modernices? E cá para nós (conto com a sua discrição) para o meu gosto, o Pe. Pedro-Paulo preocupa-se demais com política. Já leu até Marx e Lénine, isso para não falar em outros comunistas ateus. (VERÍSSIMO, 1995, p.170)

O trecho ilustra a fala da personagem, revelando seu aguçado senso crítico e sua mente conservadora. Gerôncio não livra o papa e nem seu colega mais próximo: o padre Pedro Paulo. A conversa gira em torno das imoralidades presentes em Antares e o narrador-testemunha se abstém de comentários sobre seu entrevistado, já que este último é suficientemente objetivo. Por outro lado, defende os antarenses, diz que conhece sociedades ainda mais libertinas e pede ao pesquisador que tenha clemência do povo ao escrever.

Considerando a perspectiva exposta, no que tange ao foco narrativo, é possível ainda estabelecer o conceito de narrador-historiador relembrado por Machado: “tem um procedimento análogo ao dos historiadores, pois é a partir do material disponível que organiza seu discurso” (2010, p. 85). Neste caso, podemos deduzir que Martim Francisco, assim como os autores do diário e da carta antes discutidos tendem a este conceito porque buscam, através de documentos, entrevistas e observações compor um trabalho com filiação social.

O “narrador-historiador é um elemento construído e elaborado com a finalidade de, ao lado, de outros componentes, reforçar o tom paródico que percorre todo o romance” (SILVA, 2000, p. 77). Entendemos que Érico Veríssimo buscou através de recursos narrativos como este último, compor um alicerce histórico para tornar a segunda parte da obra de acordo com o real. Buscou, portanto, aproximar o leitor, tornar o enredo legítimo.

Não podemos esquecer do papel do narrador onisciente que atravessa todo o romance. Ele tem uma capacidade que o “eu” como testemunha não tem: conhece as personagens em sua integridade. “A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da CENA” (Leite, 2014, p. 44). Trata-se do narrador com onisciência seletiva múltipla cuja função na obra em análise é vital para o desenrolar dos fatos e ainda dialoga com o narrador em primeira pessoa quando o anuncia e confere importância a este último.

A onisciência em *Incidente em Antares* (1995) traduz detalhadamente os pensamentos, as percepções e os sentimentos das personagens, o que está de acordo com as considerações de Leite (2014). Além disso, é este narrador capaz de apresentar toda a conjuntura política por trás da obra e a interação das pessoas fictícias com o retrato social que se faz do Brasil naquela época.

No dia 27 de agosto, ao tomar um vapor rumo de Londres, Jânio Quadros, fortemente emocionado, disse: “Fui obrigado a renunciar. Um dia voltarei, como Getúlio”. Tibério Vacariano limitou sua crítica a essa frase a uma única palavra: “Fiteiro!” Depois procurou sintonizar no seu rádio uma estação que não pertencesse à Cadeia da Legalidade, de Brizola. Como não conseguisse, apagou o aparelho e saiu para a rua. (VERÍSSIMO, 1995, p.122)

Enfim, a onisciência seletiva múltipla trabalha com o “eu” como testemunha no sentido de enrolar os fatos de maneira que estes convergem do plano fictício para a realidade através da estrutura narrativa e das abordagens sociais e históricas presentes em todo o romance.

1. **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A franqueza com que são abordadas as questões relacionadas à política brasileira perpassando décadas; os comportamentos da população antarense, sobretudo, a mais abastada; o tratamento conferido às pessoas menos privilegiadas; os costumes por vezes esdrúxulos e, principalmente, o lugar da ditadura militar em *Incidente em Antares* (1995) são questões enfatizadas pelos narradores escolhidos pelo autor.

Não por acaso, foram feitas combinações entre focos narrativos diversificados. O objetivo era, de dentro do contexto da obra, alcançar o grau máximo de importância para as personagens. Independente da função que estas últimas exercem – tipos sociais ou históricas – o fato é que elas saem do fictício para o possível de forma casada com a tipologia do discurso por meio do qual são apresentadas.

Concluímos que o lugar do discurso na obra em análise é reservado à postura com que a enunciação é imposta ao leitor. Trata-se de um trabalho de busca pelo verossimilhante a partir da literariedade pertinente ao autor aliada à função social da literatura.

**REFERÊNCIAS**

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado.** Tradução: Joaquim José de Moura Ramos. Editorial Presença. Martins Fontes. 1970.

ALVES, Márcio Miranda. **Cultura regional e história nacional em Incidente em Antares.** Ano 06. Número 02. 2015. Disponível em: <<http://www.todasasmusas.org/12Marcio_Miranda.pdf>> Acesso em: 14 jul. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes. 2006.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972. Disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36875525/Antonio\_Candido\_e\_Outros\_-\_A\_personagem\_de\_fic\_%C2%BA\_uo\_pdfrev.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1500156764&Signature=Bsr101L9c8HNPi72FPDnH8h8KVA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAntonio\_Candido\_e\_Outros\_-\_A\_personagem.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2017.

CULLER, Jonathan D.; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Teoria literária: uma introdução**. Beca, 1999.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes Leite. **O foco narrativo.** Série Princípios. 2014. 10ª edição. Disponível em: <<https://teoriadaliteraturaifb.files.wordpress.com/2014/07/texto-02-o-foco-narrativo-ligia-chiapinni.pdf>.>. Acesso em: 19 jun. 2017.

MACHADO, Glacy Magda de Sousa. **O efeito de real em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo: Literatura e História**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Goiás. 2009. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2387>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa:** o texto, a ficção e a narração. Tradução: Mário Pontes: DIFEL, 2002. Disponível em: <<https://literaturaufalarapiraca.files.wordpress.com/2017/03/a-anc3a1lise-da-narrativa-o-texto-a-ficc3a7c3a3o-e-a-narrac3a7c3a3o-yves-reuter.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SILVA, Márcia Ivana de Lima. **A gênese de Incidente em Antares.** Porto Alegre: EDIPUCRS, Coleção memórias das letras 6, 2000. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=8_Q-ymITDxQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 08 jul. 2017.

VERRÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares.** 45ª edição, São Paulo: Editora Globo, 1995.

## *MISE EN ABYME* EN EL LABERINTO DEL FAUNO: LA HISTORIA DENTRO DE LA HISTORIA

**BEZERRA, Daiane Leite Chaves ( IFMA)**

[**daiane.bezerra@ifma.edu.br**](mailto:daiane.bezerra@ifma.edu.br)

**RESUMEN**

La narrativa en abismo, o *mise en abyme*, es cocnocida por contener una historia dentro de otra historia; el autor crea una narrativa secundaria que de alguna forma se desarrolla a partir de la ficción original. El uso de *mise en abyme* puede ser potencializado en el ambiente cinematográfico. De forma general, el cine trae artificios como la representación de la imagen en encuadres que demostran espacio y tiempo en que ocurre el enredo, acompañada de sonidos, ilumonación, movimiento, vestuario y actuación de los autores, lo que proporciona la creación de diversas narrativas a lo largo de la misma historia. Partiendo de esa premisa, el presente estudio tiene como objetivo identificar la presencia de *mise en abyme* en la película *El Laberinto del Fauno* (2006), así como sus contribuciones para el desarrollo de la narrativa. Partimos de la siguiente cuestión: ¿Cómo se da la representación de la literatura en abismo en la película El Laberinto del Fauno? Esta investigación contó con el aporte de teóricos, como: DÄLLENBACH(1989),SANTAELLA(1993),PLAZA(1987)DELEUZE(1985), BENJAMIN (1994), entre otros que también tienen relevancia en el estudio. De ese modo, se pudo inferir la interrelación de dos narrativas proncipales presentadas en la película: el fin de la Guerra Civil Española y la historia de la princesa Moana. Ambas ocurren en el decurso del viaje de Ofelia a un pueblo en España, que aún cuenta con la aparición de figuras mitológicas y fantásticas.

**PALABRAS LLAVE:** Mise En Abyme. El Laberinto del Fauno. Cine.

## INTRODUCCIÓN

## A la construcción de una narrativa dentro de otra narrativa se da el nombre *Mise en Abyme* o literatura en abismo. En ella, el autor crea una ficción que traerá diversas narrativas construidas dentro del mismo texto. El estudioso Lucien Dällenbach explica que *mise en abyme* es “todo espejo interno que reflete el conjunto de la narrativa por reduplicación simple, repetida o compleja” (1997, pág. 52). De esa forma, existe la posibilidad de obtenerse varias historias dentro de una sola historia.

## Esa composición del texto puede ser percibida en diversos ambientes artísticos, incluso en el cine. Los variados artificios cinematográficos traen al espectador imágenes, iluminación, ángulos y encuadramientos, movimientos y otras características que permiten la producción de varias narrativas. José de Alencar Avellar afirma que “la imagen del cine sería un medio de resuscitar la palabra, y la palabra resuscitada, un medio de reinventar la imagen cinematográfica” (AVELLAR, 2007, pág.10), por eso se puede percibir los diversos elementos en la construcción de lashistorias.

## Este trabajo busca, por tanto, identificar la presencia de *mise en abyme* en la película *El Laberinto del Fauno* además de sus contribuciones para el desarrollo de la narrativa. La película fue dirigida por el cineasta español Guilhermo del Toro y estrenó en el año 2006. Para el desarrollo de la pesquisa, se partió de la siguiente cuestión: ¿Cómo se da la representación de la literatura en abismo en la película *El Laberinto del Fauno*? Fue hecha entonces el análisis de la obra fílmica en lo que se refiere a los aspectos y elementos que lleven el espectador a percibir las varias narrativas presentes en lahistoria.

## Así, la búsqueda fue estructurada en tres partes: la primera parte trata de la obra fílimca que fue elegida para el desarrollo del trabajo; enseguida, se aborda el marco teórico referente a la literatura en abismo; por fin se trae el análisis de las características de la *mise en abyme* dentro de la obra pesquisada.

## EL LABERINTO DEL FAUNO: LAHISTORIA

## La película *El Laberinto del Fauno*, dirigida por el español Guilhermo del Toro, fue estrenada en el año 2006 y cuenta la historia de Ofelia, una joven española, a lo largo del año 1944, cinco años después del término de la Guerra Civil Española. Ofelia es hija de Carmen, una mujer recién casada con Vidal, capitán del ejército franquista español. A pesar del fin de la Guerra Civil, todavía existen conflictos entre los franquistas y los republicanos. La misión del capitán Vidal es acabar con la resistencia republicana en la región, escondida alrededor de un pueblo en el noroeste deEspaña.

## La Guerra Civil Española fue un conflicto bélico ocurrido en los años 1936 a 1939 tras un intento de golpe de estado de un sector del ejército contra el gobierno republicano español. La guerra terminó con la victoria de los militares y fue instaurado el régimen fascista, liderado por el general Francisco Franco. Después del conflicto, representantes franquistas intentaron derrotar los maquis (excombatientes republicanos que se habían exilado en Francia) que insistían en continuar la guerrilla.

## Al mismo tiempo es contada la historia de la princesa Moana, que escapó del reino mágico de Belmorra, un reino subterráneo donde no había mentira o dolor, y se olvidó de todo respecto a su hogar cuando entró en el mundo de los humanos. Su padre hace de todo para que ella vuelva al reino, por eso envía un fauno para que Moana pueda regresar con seguridad a sucasa.

## 

Hace mucho, mucho tiempo, en el reino subterráneo donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Soñaba con el cielo azul, la brisa suave y el brillante sol. Un día, eludiendo toda vigilancia, la princesa escapó. Una vez en el exterior la luz del sol la cegó y borró de su memoria cualquier indicio del pasado. La princesa olvidó quien era, de donde venía, su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor y al correr de los años murió. Sin embargo, su padre, el rey, sabía que el alma de la princesa regresaría, quizá en otro cuerpo, en otro tiempo y en otro lugar, y él esperaría hasta su último aliento, hasta que el mundo dejara de girar. (EL LABERINTO DEL FAUNO,2006)

## Cierto día, Ofelia descubra en las ruinas alrededor del pueblo un laberinto donde se encuentra con el Fauno, una criatura que le cuenta que en realidad ella es la princesa Moana y le entrega el Libro de las Encrucijadas, el cual mostrará el futuro de Ofelia y también indicará lo que ella debe hacer. Ella debe cumplir tres pruebas para que pueda volver a su reino. La primera prueba es poner tres piedras de ámbar mágico en la boca del enorme sapo que vive bajo las raíces de un árbol que está murriendo en la colina cerca del molino. Después ella debe recuperar una llave que está en el vientre del sapo y así el árbol volverá aflorecer.

## Como segunda prueba, Ofelia debe dibujar una puerta en cualquier lugar de su dormitorio con un trozo de tiza. Así entrará en un lugar muy peligroso donde hay un banquete y una criatura no humana. Ella debe abrir un armario y coger una daga antes que el tiempo acabe y ella se quede presa en aquel lugar. La tercera prueba de Ofelia es llevar su hermano recién nacido al laberinto y entregarlo al fauno.

## La obra muestra personagens complejos que interactúan para el engrandecimiento de la narrativa, además de contener objetos como elementos importantes dentro e de las dos historias, son ellos:

* 1. Lallave

En el mundo de Ofelia, la llave representa el permiso para entrar en el depósito que contiene todos los alimentos y productos del pueblo. En el mundo mágico, la llave servirá para abrir el armario y coger ladaga.

* 1. El cuchillo/ladaga

En el pueblo español, el cuchillo es sinónimo de protección de los maquis/republicanos. Es con este objeto que la gobernanta Mercedes consigue defenderse del capitán Vidal. Para Ofelia, la daga trae peligro, pues ella se pone en peligro para conseguir obtenerla y también porque es con la daga que Ofelia debe asesinar a su hermano menor.

* 1. Elbanquete

La criatura no humana comerá cualquier uno que disfrute de su banquete en el mundo mágico. En el mundo de los humanos, el capitán Vidal usa en banquete para justificar el racionamiento de alimentos para los ciudadanos del pueblo. Él afirma que nadie puede mandar comida para los rebeldes de lasmontañas.

* 1. Elreloj

Uno de los franquistas cuenta que el padre de Vidal, antes de morir, rompió el reloj en una piedra para que su hijo supiera la hora y los minutos exactos de su muerte. El reloj también sirve de referencial a Ofelia cuando ella entra en el mundo del ser no humano y debe regresar antes que se acabe el tiempo.

Estos elementos relacionan las dos narrativas y las hacen tener sentido. Según Lúcia Santaella “el examen de los modos de constitución de todo y cualquier fenómeno de producción de significado y de sentido” (1993, pág. 13) se muestra necesario para que comprendamos la significación que el autor crea. Por eso, es importante que analicemos los elementos semióticos presentes en la obra fílmica estudiada. Este análisis será hecho en la tercera parte de este estudio.

## LA NARRATIVA DENTRO DE LANARRATIVA

## El término *mise en abyme* fue escrito por primera vez por André Gide, escritor francés. Para él, en una narrativa el mise en abyme corresponde al fragmento de un texto capaz de reproduzir el texto como un todo. Aquí se puede trazar paralelos con el enredo principal, a partir de las varias narrativas creadas en un único texto.

## Gide se utiliza del principio de la heráldica para referirse a la construcción de narrativas. El modelo heráldico trae “el abismo como el centro de un blasón de armas donde un pequeño escudo aparece en el medio de un escudo más grande.” (CASADEI, 2012, pág. 132) De esa forma hay una miniatura de sí mismo en su propia representación. Gide lo interpreta como en la situación de un fotógrafo que, enfrente a un espejo, puede sacar una foto de él mismo sacando una foto.

## Respecto al acto de escribir, Gide comenta

## 

Yo escribo sobre esse pequeño mueble de Anna Shackleton que, a la calle de Commailles, se encontraba en mi cuarto. Era allí que yo trabajaba; yo lo amaba porque, en el espejo doble del escritorio, encima tapón donde yo escribía, yo me veía escribir. Entre cada frase, yo me miraba; mi iagen me hablaba, me escuchaba, me hacía compañía, me mantenía en mi estado de hervor. (GIDE apud CORONA, 2009, pág. 126)

## Con eso se puede percibir la intención de Gide al crear el concepto de *mise en abyme*, o sea, la historia dentro de la historia. Otro ejemplo de *mise em abyme* es la matrioska, la muñeca rusa, que tiene otra muñeca igual pero más pequeña dentro de otra y de otra y deotra.

## Para Corona (2009, pág. 181), la *mise en abyme* va además de poner una narrativa dentro de la otra. En ella se intenta traer el proceso de creación a una autoreflexión del lenguajeliterarioy,enelcasodeestetrabajo,cinematográfico.Enelcine“siemprehayotra cámera a filmar aquella que se muestra, siempre hay una mirada que se oculta por detrás de la mirada” (BRASIL, 2013, pág. 251)

## En el cine, la narrativa que está inscrita en otra puede ser distinta o no de la primera. En las películas, la reduplicación prevista por Gide surge al proyectarse la película sobre la pantalla. Metz (1991, apud CHINITA, 2013, pág. 36) afirma que para que se considere la *mise en abyme* en la película, las situaciones tienen que estar terminadas y ser preexistentes a la obra en que estánincluidos.

## En el próximo tópico del trabajo serán analisadas las narrativas presentes en la película El Laberinto del Fauno.

## MISE EM ABYME EN ELFAUNO

## La película *El Laberinto del Fauno* está repleta de elementos semióticos que aportan significación al texto. Los elementos expuestos en el tópico II, la llave, la daga/el cuchillo, el banquete y el reloj, traen la indicación de que hay una conexión entre los dos mundos que aparecen en la historia: el reino subterráneo y el mundo de los humanos.

## Principalesnarrativas

## En la película *El Laberinto del Fauno*, ocurre principalmente la representación de dos narrativas. La primera es la de los conflictos existentes entre franquistas, comandados por el capitán Vidal, y maquis/republicanos, que tienen la ayuda de la gobernanta Mercedes y del médico, después de la Guerra Civil Española.

## La segunda principal narrativa es la historia de la princesa Moana, representada por Ofelia y el fauno. Este hace con que la niña regrese a su reino indicándole las pruebas que tiene que completar.

## Las narrativas seconfuden

1. Ofelia lee el Libro de las Encrucijadas y su madre sangra (46min50s)

Después de haber completado la primera prueba, Ofelia va al baño y lleva el Libro de las Encrucijadas. Cuando la niña pregunta al libro cuál es la próxima prueba, las páginas del libro se llenan de sangre. Al mismo tiempo, su madre empieza a pasar mal. Esto es la primera referencia de que hay una conexión entre las pruebas que Ofelia tiene que cumplir y la vida de su madre y su hermano.

1. **El Fauno entrega a Ofelia una mandrágora para que su madre se recupere (52min 10s)**

Después de que Carmen está enferma, Ofelia pierde el plazo para que haga la segunda prueba y el fauno aparece en la casa de Vidal. Ella se disculpa por no haber hecho la prueba y dice que su madre está enferma. El fauno le da una mandrágora para que ella ponga en el agua debajo de la cama de su madre para que ella se recupere.

1. **Carmen dice que no existe magia y tira al fuego la mandrágora (1h23min)**

Cuando se descubre que la mandrágora está debajo de la cama de Carmen, esta dice a Ofelia que la magia no existe y que la niña tiene que cambiar para que el capitán la vea como hija. Así, Carmen tira la mandrágora al fuego. Luego después ella empieza a sufrir con el hijo en su vientre, el hijo nace y ella se muere.

1. Ofelia va al laberinto junto a su hermano (1h 44min 43s)

Huyendo de la guerra de los maquis en la propiedad de Vidal, Ofelia consigue coger a su hermano y lo lleva al laberinto. El capitán la sigue y entra en el laberinto, pero no ve al fauno. Vidal da un tiro en la niña y sale del laberinto con su hijo.

## Otrasnarrativas

1. El padre del capitán Vidal

El capitán es un hombre frío y egoísta, y cuando se habla sobre su padre, intenta hacer que las personas crean que no se importa con su historia. En un banquete de los franquistas se habla de la muerte del padre de Vidal. Que cuando se murió, hizo cuestión de romper su reloj para que Vidal supiera la hora de su muerte. El capitán finge que no, pero sepercibe

1. Losmaquis/republicanos

Indiretamente se cuenta la historia de los maquis, excombatientes republicanos que estaban exilados em Francia, participaron de la Revolución Francesa y volvieron a España para luchar en la Guerra Civil.

La película muestra que los maquis se esconden en las montañas cercanas a la propiedad del capitán Vidal. Además de eso, tienen hambre, algunos están heridos, pero siempre están listos a luchar por susideales.

1. La historia deMercedes

Tal vez uno de los hechos más marcantes de la película sea que Mercedes es invisible para el capitán Vidal. Ella lo traiciona en todas las partes de la historia, pero como él no la ve, no percibe que es ella que lo está traicionando. Para Vidal, una mujer no sería capaz de hacer algo contra él, ya que siempre dice “por encima de mí, no hay nadie”. Mercedes se muestra una mujer fuerte y corajosa, principalmente cuando mete un cuchillo en la boca de Vidal y consigue huir de sus manos. Al final de la película, se muestra que quién tornó posible la pérdida de los franquistas fue Mercedes.

## CONCLUSIÓN

## Los conceptos de *mise en abyme*, propuestos por André Gide al final del siglo XIX, en los cuales el texto, sea verbal o no, tendrá varias narrativas, pueden ser observados en obras literarias, pero también en pinturas y en el cine.

## En este trabajo se pudo comprobar que la película El Laberinto del Fauno, dirigida por Guillermo del Toro y estrenada en 2006, está repleta de otras narrativas. Las principales son la historia de la Guerra Civil y la de la princesa Moana. Hay varios puntos de interconexión en estas historias, como casi toda la gestación y nacimiento del hijo del capitán Vidal y Carmen.

## También se comprueba que hay otras narrativas menores en esa película. La historia del padre del capitán Vidal, así como la vida de la gobernanta Mercedes y la lucha de los maquis/republicanos.

## Las películas pertenecen a un género que convierte en posible la producción de varias narrativas, indicando que se puede analizarlas bajo las características semióticas y los estudios de *mise en abyme*.

## REFERENCIAS

## AVELLAR, J. de A. O Chão da palavra. Ed Rocco Ltda: Rio de Janeiro, 2007.

## BRASIL, A. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. In Revista Significação. V. 40, nº 40, 2013

## CASADEI, E. B. Narrativas Mise en Abyme: a instalação de uma competência genérica da reportagem na Revista Da Semana (1920-1945). In Revista Brasileira de História da Mídia. V. 01, nº02,2012.

## CHINITA, F. O Espectador (In)Visível. LivrosLabCom. 2013.

## CORONA, M. Autorreferencialidade em território partilhado. Tese de Dotourado Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

## SANTAELLA, L. O que é semiótica? Editora Brasiliense. 1ª Edición. 1990.

***UMA MULHER VESTIDA DE SOL* E O CINEMATOGRÁFICO DO FEMININO EM *O EXERCÍCIO DO CAOS*:** um caso de literatura e memória na construção de uma identidade

ALMEIDA, Everaldo dos Santos[[15]](#footnote-16)

LOBATO, Andrea Teresa Martins[[16]](#footnote-17)

**Resumo**: Este trabalho discute o romance popular nordestino *Uma Mulher Vestida de Sol,* de Ariano Villar Suassuna, e como esse romance se caracteriza em sua história social, buscando entender suas expressões na contemporaneidade. A obra em voga será concomitantemente analisada com o sujeito cinematográfico em *O Exercício do Caos*, de Frederico Machado, como filme em que ambas as temáticas se entrecruzam por meio de elementos da cultura e da história. Tanto em *Uma Mulher Vestida de Sol* como em *O Exercício do Caos*, a imagem guia formas de dizer e representar estados em que a palavra, talvez, não conseguiria abarcar certas potencialidades inatas à natureza humana. Por assim dizer, ambas as obras são uma aclamação ao que também habita o humano e algumas de suas complexidades. Paralelamente às ponderações sobre o sujeito, ambas as obras oportunizam tematizar sobre a identidade feminina como debate e repercussão discursiva. A inspiração inicial desta perspectiva foi oriunda de como a caracterização dos indivíduos, como resultado de características históricas, culturais e ideológicas do povo brasileiro, se materializam nas diferentes formas de dizer e de representar a realidade, cujo discurso transposto é trazido à tona da memória por um intertexto, isto é, na companhia de outro discurso com que divide a responsabilidade do sentido.

**Palavras-chave**: Subjetividade e exterioridade. Imagem. Interculturalidade.

1. INTRODUÇÃO

Desde os anos de 1960-70, as novas mídias se impõem como o modelo dominante das mídias de massa, comunicando a um conjunto indiferenciado de indivíduos os mesmos conteúdos recebidos no mesmo instante. Simultaneamente, as novas mídias transformam o próprio mundo em informação: daí em diante, é pela imagem na tela que o mundo existe e que os homens o conhecem como ele se dá a ver, com a visão, a hierarquia, a forma, a força que a imagem lhe confere. A imagem transforma o mundo: o mundo político, a comunicação política, a publicidade, os lazeres, o mundo da cultura. Daí em diante, existe apenas o que é visto na tevê, e visto pela massa, partilhado por todos. É o triunfo da sociedade da imagem e de seus poderes: a televisão aberta para o mundo e que, distante da oralidade primitiva e da cultura de escrita, enquadra o mundo segundo o discurso da hipermodernidade.

Tanto em *Uma Mulher Vestida de Sol*, de Ariano Villar Suassuna, e do sujeito no filme *O Exercício do Caos*, de Frederico Machado, a imagem guia formas de dizer e representar estados em que a palavra, talvez, não conseguiria abarcar certas potencialidades inatas à natureza humana. Por assim dizer, ambas as obras são uma aclamação ao que também habita o humano e sua complexidade aconceitual.

Escrita em 1947, *Uma Mulher Vestida de Sol* inscreve seu nome no panorama dramatológico brasileiro por dois motivos: foi o primeiro trabalho escrito por Ariano Suassuna e a primeira grande tragédia produzida no Nordeste. Inspirada no romanceiro nordestino, *Uma Mulher Vestida de Sol* incorpora num só enredo elementos como sangue, honra, família e incesto. Essa mescla dramática de acentos regionalistas torna-se ainda mais densa quando Suassuna faz inserções cômicas na atmosfera trágica ou, quando ele alterna o uso da prosa com o verso. O resultado final dessa rede de ideias e temas é uma trama bem estruturada, que tem na presença do gênero sério-cômico o seu principal articulador.

Produto do amálgama de várias tradições teatrais, *Uma Mulher Vestida de Sol* narra a história proibida do amor de Rosa e Francisco, dois jovens sertanejos que, apesar de primos, não podem se amar, pois os seus pais são inimigos mortais devido a uma disputa ligada a questões de terra. Joaquim Maranhão, pai de Rosa, é um personagem cuja representação estaria vinculada ao mal: frio, cruel e violento, matou a própria esposa, mãe de sua única filha, por um suposto adultério que esta teria cometido. Além disso, Joaquim Maranhão apresenta tendências incestuosas, fato pelo qual, Donana, avó materna de Rosa, não abandona a casa do genro após a morte da filha, transformando-se numa espécie de guardiã da neta. Do outro lado do conflito, Antônio Rodrigues e Inocência, pais de Francisco. Antônio Rodrigues, ao contrário de Joaquim Maranhão, é concebido como um personagem mais justo e sensato, cuja figura estaria ligada à representação do bem. A imagem da cerca que materializa o conflito pela posse das terras, representa também o estabelecimento das várias síncrises dialógicas que vão aparecer no desenrolar da peça como a luta do bem contra o mal, do amor contra o ódio, da vida contra a morte. Síncrises estas, que têm o seu sentido ampliado em duas outras duplas: Martim e Gavião e Caetano e Manuel. Os dois primeiros, “cabras” de Joaquim Maranhão, são parentes pobres deste que, devido à miséria causada pela seca, vendem seus serviços e seu sangue ao parente rico. Já os dois últimos capangas, Caetano e Manuel, além de defenderem os interesses de Antônio Rodrigues, representam também a voz dos cantadores sertanejos. Costurando quase todas as cenas, está Cícero, o beato messiânico que traduz a voz forte da religiosidade nordestina. As peculiaridades da sátira menipeia conferem à sátira *Uma Mulher Vestida de Sol* a atualização que lhe é peculiar.



Capa do livro *Uma Mulher Vestida de Sol*

Fonte: itunes.apple.com

A trama nos autoriza a dizer, por sua ambivalência e riqueza discursivas, que o teor satírico-cômico enriquece a narrativa, tornando-a um produto discursivamente produto das novas mídias em que as técnicas humorísticas consistem em permitir a descoberta do sentido, de preferência inesperado (POSSENTI, 2010), como ocorre com os programas televisivos humorísticos, uma vez que eles acionam referentes ligados a fatos do cotidiano, da cultura etc.

A partir das várias temáticas apresentadas por Suassuna, a trajetória do presente estudo é também analisar como os elementos presentes na história cultural, influenciam a(s) metamorfose(s) do sujeito, ou seja, analisar a ressignificação das falas e representações cotidianas do povo brasileiro e seus desdobramentos regionais e organizacionais do Nordeste do Brasil em contextos de uma variada forma de se estruturar temporalmente os sujeitos e sua espacialidade geográfica.

Acerca das possíveis ambivalências e desdobramentos culturais,

Basta num novo grupo orientar-se por outros padrões e esse quadro, aparentemente tão lógico e orgânico, poderá desmoronar-se por completo. Sem citar a hipótese mais comum e quase fatal de uma grande peça, escrita por um autor pouco evidente hoje, deslocar todas as coordenadas que tentamos apreender. (MAGALDI, p. 254, 2001)

Definido por seu autor como um “suspense existencialista”, O Exercício do Caos apresenta um texto exíguo: sabe-se que foi filmado no interior do Nordeste, especificamente no Maranhão, porque trata-se de uma informação extrafílmica. Na trama há um homem de meia-idade, por nome Auro Juriciê, que vive com suas três filhas. Todos trabalham em um roçado e engenho de mandioca, sob o domínio de um capataz mal-encarado chamado Di Ramalho. A propriedade onde vive a família não é expressa pelo filma. A ausência de informações parece ser proposital, coerente com uma temática cinematográfica marcada pelo silêncio, pelos escassos diálogos.



Cena do filme *O Exercício do Caos*

Fonte: [www.maranhaodagente.com.br](https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwiTxJ6G9NPOAhUBgpAKHUnaDmUQjB0IBg&url=http%3A%2F%2Fwww.maranhaodagente.com.br%2Ffestival-guarnice-de-cinema-tem-dois-filmes-maranhenses%2F&psig=AFQjCNFiCa4iA8UPOndSxU44H7pqTNL6Vw&ust=1471916492874625)

Ainda pela “expressiva” escassez de diálogos, fica-se sabendo que a mãe das meninas, havia desaparecido há anos. Supostamente ela foi sequestrada por um mítico forasteiro vestido de branco. O aporte mitológico é uma lógica em culturas desenhadas pelo contexto do lugar onde a trama se desenvolve. Diariamente a mãe faz aparições, como fantasma ou projeção à sua filha caçula. Projeção porque as filhas aparentam um dolorido sofrimento pela ausência da mãe, o que faz com que as filhas – a caçula em especial-, corporificar seu desejo de ver mãe.

A inspiração inicial para a consubstanciação da análise aqui proposta foi oriunda da caracterização dos indivíduos como resultado de uma perspectiva literária em que as características históricas, culturais e ideológicas do povo brasileiro se materializam nas diferentes formas de dizer e de representar a realidade, cujo discurso transposto é trazido à tona da memória por um intertexto, isto é, na companhia de outro discurso com que divide a responsabilidade do sentido. Para Lacan em *O sujeito lacaniano* (1998), o sentido é sempre ambíguo, polivalente. Ou seja, denuncia algo que se deseja manter oculto, expressando algo que se pretende expressar.

A problemática é que nas arenas sociais, a construção dos sentidos na sociedade passa por estruturas herdadas e reproduzidas por esquemas tácitos de comportamento. Por isso, aquilo que é dito – ou feito - tem de, necessariamente, passar por procedimentos de controle, de interdição, de segregação dos conteúdos. E, por serem produtos de práticas sociais e historicamente determinadas, as maneiras de se utilizarem as possibilidades comportamentais são reguladas, regulamentadas: não se pode, absolutamente, falar de uma coisa qualquer num lugar e tempo qualquer. Deve-se, sempre, submeter-se àquilo que se pode e se deve fazer no momento histórico da produção dos sentidos, por isso, os dizeres e sentidos alicerçam-se na atualidade. Com isso, chega-se a uma análise: a linguagem não estaria limitada a apenas em nomear coisas ou descrever estado de coisa; ela não possui uma única gramática nem muito menos uma única estrutura. Da mesma forma, o sujeito habilita-se a ter uma polifonia comportamental, dada sua complexidade constituinte.

O trabalho não tem por finalidade intenções intervencionistas, ou seja, a análise concentra-se no mapeamento descritivo de um dado contexto em um mundo de pensamento, de representações e de significados, cuja cultura corresponde em primeiro lugar a um mecanismo de hipersemiotização do mundo que, no caso das duas obras analisadas, outros sistemas de linguagem se apoderam do sujeito, sendo capazes de “falar” por esse sujeito por meio de outras representações e simbolizações.

Analisar os signos da narrativa de *Uma Mulher Vestida de Sol* foi, indubitavelmente, plurianalizar as temáticas ligadas à disputa e posse da terra, analisar a violência e a crueldade nas últimas décadas, o adultério e a miséria como um dos temas da obra de Suassuna. Esse contexto não está em dissonância com o apresentado em *O Exercício do Caos* representado pela imagem cinematográfica.

Uma das perspectivas convocadas por esta discussão é a de entender o que há de similaridade entre a constituição do sujeito nas duas obras e os sujeitos na contemporaneidade, buscando-se entender as problemáticas em contexto de seu estado-de-arte. Dessa forma, investigar as *vozes* marcantes e constituintes da Antiguidade Clássica tanto na obra de Suassuna como na de Frederico Machado como agentes ideologicamente marcados pela história e pela cultura e sua intertextualidade literária na pós-modernidade é algo relevante para a proposta em debate.

Por estes expedientes, este trabalho aporta-se sobre as concepções de um sujeito e suas facetas para falar de uma desenvoltura socialmente complexa, uma arena de representações subjetivas materializadas na cotidianidade de personagens que falam de um povo e pessoas comuns e de seus valores.

1. ANCORAGEM TEÓRICA

As principais teorias utilizadas que discutem e problematizam os sujeitos no intuito de discutir e entende-lo em sua relação temporal-geográfica foram pensadas a partir dos pressupostos apresentados por Sábato Magaldi ao falar sobre o panorama do teatro brasileiro; por Jacques Lacan ao se debruçar nos textos de Freud e seus estudos sobre o sujeito; pelo também francês Gilles Lipovetsky ao ponderar sobre uma sociedade efêmera e desorientada; pelas contribuições bakhtinianas acerca da análise entre o sujeito e suas relações; pelo historiador português Vitorino Magalhães Godinho ao dedicar-se sobre as problemáticas sociais; por Karl Marx ao dedicar-se sobre a cultura, arte e literatura; além das inserções de Michel Pêcheux.

Como elemento inicial, discutir-se-ão acerca dos aspectos de linguagem, que apontam inevitavelmente para a necessidade de se explicitarem considerações preliminares sobre as concepções de sujeito e subjetividade. Santos e Oliveira (2001) dizem que qualquer remissão que o sujeito faz de si, ao falar de si, ao penar sobre si, o sujeito se espelha na própria multiplicidade de si.

As noções de sujeito e subjetividade não deixam de revelar afinidades com a concepção de linguagem sustentada pelo dialogismo bakhtiniano, segundo a qual, o discurso possui um caráter fundamentalmente interacional dos atos de linguagem. Para o processo de constituição do sujeito há intervenção fundamental de dois fatores: o Outro e a língua(gem). Nessa concepção, fica marcada a existência de uma relação de interdependência entre sujeito, sociedade e língua(gem), uma vez que o sujeito se constitui na relação com o Outro e que essa relação é construída/mediada essencialmente pela língua(gem) e pela ideologia.

O texto de *Uma Mulher Vestida de Sol*, embora marcado e trabalhado em um sentido de dramatização dos efeitos sociais, conserva também fluência na estrutura. Entretanto, o esquema de duas mentalidades antagônicas que buscam a síntese se repete no binômio que rege a vida humana: as disparidades, as contrariedades.

No mesmo percurso das contrariedades, *O Exercício do Caos*, mais do que o enredo, o que importa é a atmosfera criada, entre o real e o fantástico, naquele fim de mundo perdido no tempo. O que não é dito, o que está fora do quadro e do tempo da narração é tão importante quanto o que se mostra e se diz.

Segundo Magaldi (2001) a trama poderia parecer um pouco simplificada, ou até mesmo primária ou romântica, caso o texto não assumisse de filtrar as estruturas ideológicas em afirmação da vida, isto é, a trama se consubstancia entorno de aspectos imanentes ao que é humano e, de certa forma, esperado.

Sobre a participação da linguagem nas formas de representação da vida, a língua faz parte de um patrimônio comum a todo grupo, com o qual mantém uma relação constante e estreita. Essa é a relação que possibilita que o sujeito reconheça o contexto em que se desenrolam as trocas, a maneira de se posicionar diante do outro e de conduzir as atividades de linguagem. Entretanto, se é inquestionável o fato de que as posições sociais tendem a adquirir estabilidade em virtude da ocorrência de comportamentos que as confirmam no decorrer do tempo, é verdade também que esses mesmos comportamentos têm força de modificá-las visto que a cada interação as posições são renegociadas. Com efeito, cada interação acontece no sentido de confirmar, modificar ou refutar uma posição já estabelecida. Delineia-se assim um movimento dialético que se coaduna com a evolução tanto das posições e da *prática do sujeito* quanto da *língua* em particular, a partir de uma tensão existente entre o sujeito, o *padrão* e o *desvio*.

Há inúmeras teorias que enfocam certas padronizações, valorizando fundamentalmente aspectos estruturalistas. Entretanto, há uma mudança em marcha que expressa o esforço em pensar uma concepção de sujeito que enfatiza a criação subjetiva dos significados entre as pessoas, pois

The concept of individuality also bespeaks a host of ambiguities. The physical matter of the human body is in ongoing process of birth and decay (so that the assemblage of cell has changed completely in some seven years), while the individual´s sense and sensing of identidy is continuous. The senses of the human body operate in terms of repeated, momentary apperceptions (moments of being ) which are singular and diverse, and from which the individual builds up a variety of different knowledges and perspectives, or word-views; and yet, one feels oneself to be consistent and coherent at any one time, and that one´s views develop logically over time. (RAPPOT; OVERING, p. 185, 2000)

Ainda sobre o sujeito, Lacan (1998) diz que o sujeito expressa e materializa o desejo do outro no papel mais emocionante de si mesmo, isto é, o sujeito é uma relação coma ordem simbólica. Ao abordar temas como vingança, sangue, honra, família e incesto, Suassuna é vanguardista ao transpor para a atualidade a caracterização dos sujeitos descritos em sua obra.

Além disso, o sujeito traz em si, sob a forma de expressões fixas, ditados e textos decorados, uma herança que impregna sua fala e contribui para a arquitetura de sua personalidade. Com efeito, outras falas, palavras e ideias de outros indivíduos entram no texto através da voz daquele que o escreve ou diz.

Neste contexto, o texto regionalista presente nas duas obras oportunizam-se como uma nova possibilidade de rediscutir a “realidade” presente nas duas ambientações, tendo a estrutura ideológica papel relevante quanto à análise das novas de pensar as culturas.

O sujeito pensa sua espacialidade e se expressa sempre segundo esse perfil, uma espécie de forma sociolinguística, que inclui não só o que sabe mais também as formas de linguagem que materializam seu conhecimento e seus hábitos. Contudo, essa identidade é variável segundo os muitos papeis que o sujeito desempenha na vida.

A esse respeito, e muitas vezes maniqueísta, as ambivalências da personalidade do indivíduo se estruturam a partir da própria natureza humana, sempre tão (im)previsível, parecendo, o homem ser regido por inspirações antagônicas. Acerca desse turvamento personalístico,

O impacto emocional do teatro alimenta-se de fatores contraditórios, que lhe asseguram a verdadeira riqueza. Na estrutura de A Semente, confluem reminiscências da tragédia grega, a religiosidade cristã e a temática marxista, num amálgama bem-sucedido que está na própria raiz do homem moderno. A felicidade que teve o dramaturgo em reunir inspirações aparentemente tão díspares, numa força teatral válida, assegura à peça a importância artística privilegiada, em nossa literatura dramática. (MAGALDI, p. 250, 2001)

A construção do sujeito é legitimada por ideais por posturas interacionais em que o sujeito é visto como consistido numa relação com o desejo do outro. Ou seja, o sujeito como discurso do outro. Um certo desejo provoca o desejo do sujeito, tornando o desejo um objeto de negociação e de conquista. Assim, o sujeito advém como uma forma de atração na direção de uma experiência de gozo.

Por tudo isso, os discursos tendem a ser organizados como um tecido em que à voz do sujeito se somam outras. É nesse contexto que o homem se apropria de uma fala geral e anônima, empregando um ditado ou expressões subjetivas cristalizadas e, muitas vezes, inconscientes.

Por estes expedientes, Lacan (1998) diz que o inconsciente não é algo que se conhece, mas algo que é sabido. O inconsciente é algo que é registrado passivamente, tacitamente, inscrito ou contado. Para (LACAN, p. 42, 1998), “esse saber desconhecido faz parte da conexão entre significantes; ele consiste nessa mesma conexão. Esse tipo de saber não tem sujeito, nem precisa de um”.

Esses são alguns exemplos de como a memória do sujeito atua no tecido dos discursos, ligando os contextos históricos e impregnando de sentido os textos que se produz. Os textos são acontecimentos alojados no curso da história e, necessariamente, processados na memória de todos os que se comunicam por meio deles. Por isso, eles incorporam outros textos, como vozes latentes ou explícitas.

Como orienta a Análise de Discurso, a língua é compreendida a partir da procura do que faz sentido, já que se trata de um trabalho simbólico, como parte do trabalho do sujeito e de sua trajetória histórica (ORLANDI, 2005).

O discurso transposto ou simplesmente trazido à tona da memória não significa sozinho, mas tem um intertexto, isto é, na companhia de outro discurso com que divide a responsabilidade do sentido. E, na obra *Uma Mulher Vestida de Sol*, certas significações sociais, e do sujeito, são apresentadas como resgate de uma identidade de pertencimento e representação social.

O sentido pode ser oriundo da memória discursiva e da formação ideológica, que, segundo Pêcheux:

[...] é impossível identificar ideologia e discurso, mas que se deve conceber o discursivo como um dos aspectos materiais do que chama-se de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a espécie discursiva pertence, nessa medida, ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas ‘comportam necessariamente, um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de um sermão, uma harenga, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes. (PÊCHEUX, 1988, p. 99)

O conteúdo da obra, vez por outra, se apresenta como uma esfera marcada por um cenário de in(consciência) marcado pela ideologia resultante de aspectos materiais e sociais dos signos. Lembrando ainda que os signos ancoram-se entre indivíduos socialmente organizados, e são gerados em sistemas dialógicos de comunicação sistematizados.

Acerca da forma de organização do sujeito, o dialogismo bakhtiniano assegura que é no campo interacional que se constitui a base das significações, pois, o processo da interação entre os indivíduos é responsável pela arquitetura da ideologia. Desta forma, para o Bakhtin, dissociar signo de ideologia é tarefa inelutável uma vez que a ideologia se sedimenta na vida do sujeito por ser a grande encarregada de criar signos, sendo eles, - os signos-, símbolos ideológicos por excelência por serem representantes em potencial da engenharia ideológica. E, é a partir da exterioridade de um signo (como cor, som, movimento) é que, segundo ele, a realidade material desse signo torna-se propensa a ser estuda objetivamente, ou seja, “um signo é um fenômeno do mundo exterior” (BAKHTIN, 2004, p. 33). Entretanto, os signos só surgem na interação entre uma consciência individual e outra.

De acordo com os princípios bakhtinianos, a psicologia do sujeito se concretiza na interação verbal, ou seja, exterioriza-se na palavra, no ato. Assim, os atos de fala (dialogismo; contatos verbais), são oriundos das formas e dos meios de comunicação verbais. Vê-se com isso, mais uma vez, que o dialogismo bakhtiniano fundamenta-se na interação do homem sobre o homem, e, consequentemente, sobre o mundo: homem se constrói através de sua trajetória histórica, e dela, é resultado.

Ainda sobre o tempo e a história, Lacan (1998) nunca indica o aparecimento temporal do sujeito na cena: ele está sempre *quase chegand*o – está a ponto de chegar. Os posicionamentos lacanianos, assim como os de Suassuna na obra *Uma Mulher Vestida de Sol* e *O Exercício do Caos*, falam de um sujeito em um momento lógico, mas cronologicamente incalculável.

Assim, *as duas obras* não só têm a convicção que apresenta uma pluralidade de tendências, também procura uma dramaturgia de denúncias das injustiças. Portanto, “qualquer texto que com foros de subjetividade é preterido por aqueles que enfrentam a questões sociais. (MAGALDI, p. 275, 2001)

Para Bakhtin, o indivíduo passa a sofrer as intervenções do seu convívio com os integrantes da própria sociedade a qual está inserido. Referenciar o homem e sociedade, é fundamental lançar olhares sobre o estado-de-arte do pensar filosoficamente o homem em seus vários contextos: religiosos, éticos, sociais, econômicos etc.

Segundo Godinho (2011), a complexificação da sociedade fez-se, em sua maioria, em razão da multiplicação dos tipos de grupos, e dos próprios grupos. Alusivamente, temos os grupos de vizinhança, grupos de trabalho, grupos desportivos, os grupos lúdicos. Em contrapartida, temos os grupos de criação artística, os grupos de investigação científica, os grupos de ação cívica e política, os grupos culturais, os grupos terroristas.

A arquitetura do sujeito e suas segmentações nos gêneros do discurso criam uma vasta diferenciação por causa de vastos fatores sociais e posições do indivíduo dentro do seu grupo. Fazem parte, também, da estrutura do sujeito, as categorias, a notoriedade pública, idade, o título, estrutura financeira assim como a situação do próprio interlocutor.

Ainda sobre a estrutura do sujeito, é adequado analisar a importância das relações de poder (componente hierárquico) no processo de interação verbal. Essa hierarquia nas relações sociais faz com que as formas de enunciação na sociedade variem, isso porque as “etiquetas”, “o conhecimento”, “a eloquência” e as várias outras formas de adaptação da enunciação à sistematização hierarquizada da estrutura têm grande importância no processo explicativo dos principais modos de comportamento. Pereira clarifica sua posição analisando as palavras de Bakhtin (2004), afirmando que as palavras por sua presença em todas as relações cotidianas entre os indivíduos, indica as transformações sociais, mesmo aquelas que, apenas embrionárias, ainda não se fizeram registrar nos sistemas ideológicos bem formados.

Assim, a língua faz parte de um patrimônio comum a todo grupo, com o qual mantém uma relação constante e estreita. É esse patrimônio que possibilita que o sujeito reconheça o contexto em que se desenrolam as trocas, a maneira de se posicionar diante do outro e de conduzir as atividades de linguagem (E. S. ALMEIDA, 2013).

Dessa forma, a relação entre a língua e a literatura é delineada por agentes suficientemente fortes, capazes de promover mudanças e variações ao longo de sua trajetória diacrônica. Nesse contexto, Suassuna não considera a trama apenas em seu momento histórico, pois seu caráter evolutivo aporta-se às condições sociais de seus falantes e usuários, assim, tornam-se indissolúveis dois grandes tentáculos promovedores dessa evolução: o homem e seu grupo interacional. É isso que tem mostrado a História e os condicionamentos aos quais a língua e sua estrutura têm estreita relação. Sobre estas considerações, Pereira ressalva a ideia de Bakhtin:

A evolução semântica da língua ocorre em função da evolução do horizonte apreciativo de um grupo social, que, por sua vez, é determinada pela evolução da infra-estrutura econômica. Os novos aspectos da existência, integrados ao horizonte apreciativo do grupo, tornam-se objetos de fala e entram em luta com os objetos de fala já existentes, promovendo uma reorganização no interior do horizonte apreciativo, que se reflete na evolução semântica. (PEREIRA, 2000, p. 69)

Partindo dessa perspectiva, a trama das duas obrasnutre-se dos fatos cotidianos para estabelecer relações dialógicas com e entre os elementos sociais representados na obra, fazendo do dialogismo um dos elementos que formam as relações de comunicação, elaborando os diferentes tipos de enunciados que correspondem aos diferentes tipos de comunicação materializados na sociedade.

A esse respeito e sobre comunicação e as experiências sociais, Vološinov cita o pensamento de Marx ao dizer que:

The ‘we-experience’ is not by any means a nebulous herd experience; it is differentiated. Moreover, ideological differentiation, the growth of consciousness, is in direct proportion to the firmness and reliability of the social orientation. The stronger, the more organized, the more differentiated the collective in which an individual orients himself, the more vivid and complex his inner world will be (VOLOŠINOV, 2006, p. 88).

A dimensão cultural apresentada por Suassuna possui um arcabouço que historicamente se enriquece à medida que o sujeito incorpora fatores políticos, econômicos, religiosos, tecnológicos e tantos outros ligados à globalização, pois ela revitalizou o conceito de cidadania cultura em que as diferentes culturas do povo e as necessidades daí decorrentes, discute-se ainda mais a inclusão democrática de comunidades da diferença (YÚDICE, 2006).

Na teia das relações em que a cultura e os valores culturais estão inseridos, constrói-se uma aproximação entre tais valores envolvidos em uma concepção materialista da história cultural, pois os homens estabelecem relações determinadas na produção social da vida do indivíduo. Ou seja, na concepção materialista da história da cultura, fundamentalmente, na totalidade destas relações de produção materialista, está a base econômica da sociedade, pois “o modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência. ” (MARX; ENGELS, 2010, p. 97).



Cena de *Uma Mulher Vestida de Sol* adaptada para a televisão

Fonte: itunes.apple.com

Essa ponderação encontra apoio ao se abrir um debate sobre como as experiências individuais são coparticipantes na formação do indivíduo. O ser social reverbera uma complexidade em que a racionalidade não responde a todos os questionamentos e fenômenos que estruturam o pensamento subjetivo.

1. PERCURSO METODOLÓGICO

A perspectiva em voga não intenciona descontruir nem intervir sobre a estruturação cultural do indivíduo do Nordeste brasileiro, alterando a forma de organização e reprodução de certas estruturas. As características sociais do povo brasileiro mostram que sua a história cultural é algo presente e forte em suas raízes tupiniquins. As piadas, as sátiras, a paródia, o expressivo senso de humor, são constituintes marcantes da cultura brasileira e, como tal, são células utilizadas pelos mecanismos literários.

O debate surge como uma necessidade de se descrever uma cultura, cujo universo é fundamentalmente um fenômeno totalizante e universal, capaz de modificar a relação do sujeito com sua exterioridade bem como modificar a informação que ela trata e difunde a partir das trocas e experiências sociais propiciadas pela diversidade da cultural, neste caso, a brasileira.

Uma nova forma de cultura e linguagem é apresentada pela aldeia global, criadora de uma legítima linguagem em que a teledramaturgia impõe o reino da imagem direta, carregada de choque visual e de emocionalismo. Trata-se de um modelo cultural inédito que se funda, marcando o triunfo da velocidade, do instantâneo, do furo, da publicidade, do divertimento permanente e estável, do fragmentário, da insignificância, do descontínuo, partilhada por todos os sujeitos, modelando sua apreensão do mundo, reunindo-os em uma mesma atitude cativa, habituando-os à mesma linguagem, como pondera Lipovetsky (2011).

O século XXI que se inicia descobre, ano a ano, mês a mês, uma inacreditável e inelutável progressão e transformação. Daí em diante, as telas estão em toda parte: das telas de bolso às telas gigantes. A economia, a sociedade, a cultura, a vida cotidiana, todas as esferas são remodeladas pelas novas tecnologias da informação e da comunicação: a sociedade das telas é a da sociedade informacional Lipovetsky (2011).

Para que a análise vislumbre complexificar a análise de *Uma mulher vestida de sol*, serão escolhidas algumas passagens da obra em questão para servirem de exemplo daquilo que se quer analisar, comparar interculturalmente.

Após a escolha das passagens da obra, pretende-se elaborar uma lista, as quais serão submetidas à análise com o intuito de estudar se a composição do sujeito apresenta grau(s) de aproximação entre a composição do sujeito no momento histórico da criação da obra e alguns dos valores do sujeito na modernidade.

As perspectivas adotadas nesta perspectiva entendem que uma obra literária assume o papel de interpretar questões, as quais servem para problematizar os sujeitos, abrindo vias de questionamentos. O texto literário é fluido, plurissignificativo. Não se filia a uma única ordem, ou lógica, capaz de interditar a ambivalência do sujeito.

No capítulo seguinte, serão apresentadas algumas breves considerações acerca da cultura regionalista nordestina brasileira por ser uma temática marcadamente presente nas obras que justificam o debate em voga.

**2 CULTURA REGIONALISTA NORDESTINA BRASILEIRA E SUAS REPRESENTAÇÕES**

A Região Nordeste apresenta uma grande diversidade cultural e histórica condizente com o Brasil, já que este fora uma consequência dos povos colonizadores indígenas, africanos e europeus. Os traços culturais marcantes na culinária, no artesanato, no vestuário, nas artes, no folclore e na música resultantes da integração dessas diferentes culturas resultou no que pode se chamar de “povo brasileiro”.

O termo cultura define-se como um vocábulo proveniente do latim, que quer dizer *cólere* e significa cultivar. Desse modo, tudo que foi produzido pelo trabalho faz parte da cultura. Tudo o que existe e não foi produzido pelo ser humano faz parte da natureza. Remete-se aos termos usados na agricultura romana, referindo-se ao cultivo dos grãos: arroz, milho, soja, etc.

Paralela a isto, está a ideia da linguagem que transmite valores, hábitos, artes, crenças, ideias e costumes. Desse entrelaçamento do labor humano entre Sociedade e Natureza, da Relação dos Homens entre si, pode-se definir o termo cultura como o encadeamento entre o meio ambiente com o homem *versus* homem, intrinsecamente.

Significativamente, o termo cultura vai além dos conceitos estáveis como informações identitárias de um povo, de influências biológicas e geográficas, fatores que foram rompidos na busca pela sobrevivência do homem, portador de uma cultura pré-estabelecida, que em contato com outras adquire e adiciona novos hábitos à sua em tempos de hibridizações culturais.

Compreende-se, portanto, que a herança social do homem não é transmitida pelas células das quais ele nasce, mas por uma tradição que só começa a adquirir depois de ter saído do ventre materno. Laraia (2004) comenta que:

As diferenças genéticas e as diferenças de meio não determinam diversidade cultural: (...) Todos os homens são dotados do mesmo equipamento anatômico, mas a utilização do mesmo, ao invés de ser determinado geneticamente (...) depende de um aprendizado e este consiste na cópia de padrões que fazem parte da herança cultural do grupo. (LARAIA, 2004, p. 71).

Desta forma, Laraia nos leva a inferir que a utilização do corpo humano não é herdada, mas aprendida de forma lenta, com o grupo social a que o indivíduo pertence de geração em geração. De igual modo, a cultura é assumida como um extenso e contínuo processo de seleção e filtragem de conhecimentos e experiências, não somente de um indivíduo, mas, sobretudo de um grupo social.

O homem é resultado do meio social em que foi socializado. Entretanto, as modificações na cultura e na tradição desta podem ser iniciadas, controladas ou retardadas pela escolha consciente e deliberada de seus autores e executores humanos. A aquisição e a perpetuação da cultura são um processo social, não biológico, resultante da aprendizagem. Cada sociedade transmite às novas gerações o patrimônio cultural que recebeu de seus antepassados.

O processo migratório e o mecanismo da adaptabilidade seria a característica principal da cultura, haja vista o ser humano ser o único com capacidade de raciocinar, capaz de adaptar-se com naturalidade incorporando-se ao meio em que estiver inserido.

Cada povo tem uma cultura própria. Cada sociedade elabora sua própria cultura e recebe a influência de outras culturas. Todas as sociedades, desde as mais simples até as mais complexas, possuem cultura.

No contexto atual da cultura na contemporaneidade, Yúdice (2006), comenta:

Podemos encontrar essa estratégia em muitos e diferentes setores da vida contemporânea: o uso da alta cultura (por exemplo, museus e outras manifestações de alta cultura) para os objetivos do desenvolvimento urbano; a promoção de culturas nativas e patrimônios nacionais a serem consumidos no turismo; lugares históricos que são transformados em parques temáticos do tipo Disney. (...) a conveniência da cultura é uma característica óbvia da vida contemporânea. (YÚDICE, 2006, p. 47).

Estas estratégias as quais o autor se refere apresentam-se como o mercado que movimenta o capital econômico de determinada região ou país. Atualmente, pode-se citar a Região Nordeste, mencionando a música, o turismo, a religiosidade, os patrimônios históricos e as danças como elementos que integram a cultura desse povo, como fonte dessa observação, que ora apresenta-se como forma de entretenimento cultural e não como uma forma de arte.

A cultura, dessa forma, deixa o status de alta para baixa, o que nos leva a explicitar que o fator multicultural, neste caso, mostra a fusão e funciona como o acesso para todas estas atividades denominadas de culturas, que são praticadas numa coletividade (sociedade e público), transformando-se, assim, numa mercadoria muito rentável, fator que obedece a diversos caracteres políticos e econômicos.

Esse papel que a cultura passa a exercer, com outro fim, o autor George Yúdice, comenta que:

Seguindo Bourdieu e Focault, é possível discernir um papel dual no uso da cultura na modernidade capitalista. Por um lado, a cultura (compreendido o conhecimento das artes e a educação) é um modo não econômico de estabelecer distinções, o que reforça, por sua vez, a posição de classe. (...). (YÚDICE, 2006, p. 451)

Essa dualidade que o autor cita faz-se notória na cultura brasileira por diversos fatores de ordem econômica, política ou midiática, expressando-se de forma “alienante e ideológica”. Alienante por não corroborar com a intelectualidade da maioria, que seria a massa, sendo representada com um valor de baixa qualidade; e ideológica por ter em mente dos seus idealizadores somente a renda como fonte de lucro.

A Região Nordeste do Brasil é responsável por grande parte da faixa litorânea, despontando no quesito “diversidade cultural” em relação às outras regiões, e atrai inúmeros turistas do Brasil e do mundo. Apresenta uma riqueza diversificada, inestimável e numerosa, tanto material como imaterial, que se dá pela soma de patrimônios de todo um povo, legados históricos que se expressam sob diversas formas, desde a sua linguagem até monumentos prediais, utilitários, móveis, belezas naturais, culinária, literatura, artesanato, a música e as danças, fatores primordiais que movimentam a economia regional e nacional, principalmente nas datas de maior ascendência - as festas populares. Trata-se de uma riqueza cultural, como identidade e linguagem específica que vai muito além de suas manifestações populares.

Isso mostra que a abertura da política à cultura da Região Nordeste, atualmente, valoriza-a em seus múltiplos aspectos pelo fato de os nordestinos conservarem o que há de mais singular ou singelo no seu modo “peculiar” de ser.

* 1. Multiculturalismo

Etimologicamente o termo multiculturalismo remete-se a uma expressão de conotação positiva, por sua estrutura em si, por diversas opiniões e interpretações sob os diferentes pontos de vista. Apresenta-se como uma forma aberta de respeito às diversas expressões manifestadas como culturas; implica assim dizer, o respeito às diferenças e a qualquer tipo de preconceito. Com isso podemos perceber que o termo “multiculturalismo” tem geralmente uma conotação positiva: refere-se à coexistência enriquecedora de diversos pontos de vista, interpretações, visões, atitudes provenientes de diferentes heranças culturais. Seu conceito pressupõe, uma posição aberta e flexível, baseada no respeito dessa diversidade e na rejeição a todo preconceito ou hierarquia. As várias perspectivas de compreensão do mundo devem ser consideradas igualmente e só podem ser julgadas em relação ao ponto de vista cultural. Não tem sentido falar de contradição, mas só de diferença. O multiculturalismo apregoa uma visão de vida e fertilidade do espírito humano, no qual o indivíduo transcende o marco estreito de sua informação cultural e é capaz de ver, sentir e interpretar por meio de outras tendências culturais.

Ainda a respeito da visão multiculturalista, o autor Yúdice comenta dizendo que

(...) diferentemente da maioria dos imigrantes latino-americanos e das minorias latinas em outras cidades dos Estados Unidos, a maioria das 50 pessoas que entrevistei em março de 1999 caracterizaram Miami como uma “cidade aberta” que aceita novos imigrantes. Nem todos os transplantados são da América Latina; muitas pessoas procedentes de outras partes dos Estados Unidos e da Europa se instalaram em Miami para aproveitar as oportunidades. Reconhece-se que o entretenimento, os novos meios de comunicação, o desenho, a moda, o turismo e as artes estão ajudando a transformar Miami, dando-lhe a sofisticação cultural que jamais teve. Essa imagem amplamente multicultural da cidade foi formulada aqui e ali, principalmente por meus entrevistados de classe média e alta.(...). (YÚDICE, 2006, p. 279-280).

À exemplo de Miami, cidade dos EUA, o mesmo ocorre no Brasil, através de processos imigratórios dos indivíduos que partem, comumente, da Região Nordeste para o Sudeste do Brasil em busca de aprimoramento de trabalho e melhor condição de vida. São aspectos da vertiginosa ação da economia e a globalização que fazem representar o Brasil nesse momento histórico multicultural, além da internacionalização do capital, que tem como base a produção e distribuição em massa nos consumos de bens e serviços, estrategicamente arquitetados sob o ponto de vista mundial, como alvo de mercado, no sentido de agradar a todos os gostos.

Além disso, a globalização e a homogeneização cultural exercem características que, algumas vezes, dão a ideia de opressão porque dissolvem as marcas de algumas culturas ditas inferiores, dado o avanço das tecnologias digitais e a diluição das fronteiras geográficas que cooperam com o intercâmbio cultural.

São fatores que contribuem definitivamente com o fim das diversidades culturais. O multiculturalismo faz o mundo assumir as marcas e afeições da diversidade cultural, mostrando a importância de conhecer as riquezas culturais e de posicionamento reflexivo a respeito de determinadas culturas.

Como parte estruturante da ponderação proposta por este trabalho, o Capítulo 3 apresentará como a presença da lógica feminina tanto no livro Uma Mulher Vestida de Sol quanto no filme O Exercício do Caos. A escolha da temática feminina não foi aleatória, uma vez que sua “silenciosa” presentifica uma relevante voz para a construção da lógica nas duas obras.

1. **A IDENTIDADE FEMININA NA TELA E NA HISTÓRIA**

Historicamente, a figura feminina sempre esteve presente nas sociedades, e seria impossível pensar o contrário, pois as mulheres, por seu papel biológico, têm inequívocas importâncias sociais, biológicas, históricas, artísticas, trabalhistas etc. Entretanto, mesmo com expressiva importância, a mulher, desde a antiguidade, esteve à margem da participação social, pois era chamada de o“segundo sexo”.

Considerando que o assujeitamento é uma postura que atua diretamente sobre o indivíduo, talvez seja redundante abordar sobre as formas de empoderamento que histórica e socialmente o homem exerce sobre a mulher. Entretanto, essa redundância não minimiza a opressão ao qual a mulher foi historicamente submetida, mesmo com a conivência de muitas mulheres, por questões que estejam além do seu controle.

A exemplo disso temos a sociedade cretense, que impedia as mulheres de participar da vida política do Estado; na Idade Média, ela era denominada de “Portão do Inferno”. E, atualmente, em pleno século XXI, a situação das mulheres, apesar do vasto legado emancipativo e dos direitos conquistados, não é muito distante do passado.

Discute-se por que as ideias de discriminação foram reproduzidas e estão se reproduzindo? Certamente seriam as inúmeras transformações sociais e culturais, moldadas pela profusão tecnológica pós-moderna, através da qual o ser humano passou a ser adjetivado como “coisa”, que aqui também é chamado de “coisificação”.

A apropriação da palavra além de ser um aspecto fundamental na constituição da identidade, também possibilitou que a figura feminina adquirisse significativa visibilidade. No entanto, o “segundo sexo” teve sua produção literária inibida por dois motivos fundamentais: o espaço da mulher é o espaço privado, remetendo ao posicionamento relativo ao imbricamento das posições mulher e domesticidade. As obrigações relacionadas aos cuidados do lar e das crianças não lhe possibilitavam um espaço adequado à expansão de sua criatividade.

O segundo fator é o acesso problemático da mulher à educação formal, uma vez que não havia necessidade de conhecimento letrado para o desempenho de funções domésticas, diferentemente dos rapazes que já estudavam álgebra, trigonometria, história. Portanto, as meninas se ocupavam com aulas de economia doméstica e puericultura.

O cinema não dá importância, visibilidade com o “real” ou com o “imaginário”. Em *O Exercício do Caos*, o drama é apresentado longe das câmeras, ou, pouca coisa acontece na presença das câmeras. Os desastres humanos possíveis são formas de dramas apresentados pelas lentes de forma a atravessar a existência humana: assassinato, adultério, suicídio, disputas pelo poder, traições etc. O que importa, para o cinema, é uma forma interpretativa de “ver” a realidade, de falar da realidade.

Em *O Exercício do Caos*, a proeminência está nas questões sensoriais. Os sentidos são formas de corporificação, de materialidade em que as personagens se tornam parte da natureza, das sensações, dos suores, do primitivo, do silêncio, do “olhar” como maneira de expressão. Expressão porque falta às personagens o tratamento humanizador da linguagem como instrumento de ação sobre o homem, capaz de transformar o sujeito. Portanto, a fotografia do filme é estruturada pela iminência do sexo e da morte como elementos que espreitam cada cena, cada quadro, cada ausência de fala.



Cena do filme *O Exercício do Caos*

Fonte: abraccine.org

Ainda sobre a fotografia do filme, o mundo físico (concreto) e a cotidianidade da família são apresentados por um inexorável acervo fotográfico e seus contrastes. Os elementos da natureza são suscitados pela fotografia do filme como se fossem a extensão da própria natureza e da terra. O amarelo da iluminação elétrica precária, o dourado da luz cambiante do fogo, o marrom escuro da mandioca, o ocre das paredes, o moreno da pele das meninas e do pai – e, por outro, o espaço luminoso da mata e do lago de águas translúcidas. A passagem entre um território e outro equivale à travessia do real ao imaginário, da opacidade à transparência.

Dessa forma, a interdialogização entre os elementos do filme como “o sujeito” e o “feminino” em *O Exercício do Caos*, se organizam em caracterizar identidades nas práticas discursivas intersubjetivas, tendo na memória, mais do que um repositório de conhecimentos e lembranças, um elemento cognitivo imprescindível para a formação da identidade.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALMEIDA, E. S**.A didatização da linguagem nas relações de trabalho**. In: VI SEMINÁRIO LUSO-BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, TRABALHO E MOVIMENTOS SOCIAIS, 2013, Lisboa, Portugal, 2013. p. 401-410.

Bakhtin, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem***.* Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano**: entre a linguagem e o gozo. Trad. de Maria de Lourdes Sette; Miriam Aparecida Nogueira Lima. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

GODINHO, Vitorino Magalhães. **Problematizar a sociedade**. Lisboa, PT: Quetzal Editores, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

Marx, Karl; ENGELS, Friedrich*.* **Cultura, arte e literatura***:* textos escolhidos. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Calvalcanti Yoshida. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso**: principios e procedimentos. Campinas, SP: Fontes, 6 ed. 2005.

Pêcheux, M. **Semântica e discurso***: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1988.

Pereira, Maria E. M. **O estudo da linguagem pela psicologia**: uma aproxima entre Skinner e Bakhtin. São Paulo: Educ, 2000.

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2010.

RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. **Social and cultural anthropology**: the key concepts. London: Routledge, 2003.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Vološinov, V. N. **Marxism and the philosophy of language**. Trad. Ladislav Matejka and I. R. Titunik. London: Harvard University Press, 2006.

Yúdice, George. **A conveniência da cultura***: usos da cultura na era global*. Trad. Maria-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

1. A legalização do divórcio deu-se na Espanha no ano de 1981. O filme foi escrito em 1977, por isso era ainda um assunto tabu. [↑](#footnote-ref-2)
2. Especulamos que Ana, protótipo da mulher burguesa, tivesse medo de perder a condição de mulher casada com um homem de prestígio na sociedade, por isso ela refutava a possibilidade de separação. A morte do marido, nesse caso, resolveria o problema de Ana. [↑](#footnote-ref-3)
3. Lembramos que Saura não deixa explícito, no filme (1977), que Luis era um professor universitário em Madri antes de se mudar para Melque e começar a dar aula de literatura em um colégio religioso. Essa parte do passado de Luis somente é explicitada por Saura no romance. [↑](#footnote-ref-4)
4. Essa profusão de personagens de profissões ligadas à arte e cultura lembra o caráter multifacético de Carlos Saura. [↑](#footnote-ref-5)
5. Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) atuando nas áreas de Teoria Literária, Crítica Literária, Literatura Brasileira. Atualmente é professora do Mestrado Profissional em Letras(PROFLETRAS),e membro do Grupo de Estudos Interdisciplinares em Literatura comparada (INTERLIT).e filiada a ADHILAC.email: suelopes152@hotmail.com [↑](#footnote-ref-6)
6. Doutor em Letras, Área de concentração: Lingua Inglesa e Literatura Inglesa e NorteAmericana, pela Universidade de São Paulo(2002);Pós-doutorado na Universidadede Winniprg, Canadá(2007);Pós-Doutorado na Universidade de Londre/School of Oriental and African Studies,Inglaterra(2014).Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Piauí.Tem experiência nas Estrangeiras Modernas, atuando com os seguintes temas: Teoria e Crítica Literárias, LiteraturaPós-Colonial, Literatura e identidade, metaficção e ensino de Literatura:Email: slopes10@uol.com.br. [↑](#footnote-ref-7)
7. ] https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf<acesso em 11/06/2018> Texto original: HUTCHEON, L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. 2 ed. New York: Methuen, 1984. [↑](#footnote-ref-8)
8. Johannes Vermeer viveu no século XVII, na Holanda, durante os Anos Dourados da pintura holandesa. Entretanto, seu valor como artista só foi reconhecido em meados do século XIX, graças a Théophile Thoré-Bürger, político e jornalista francês, que se interessou pela representação de situações cotidianas. [↑](#footnote-ref-9)
9. Puede consultarse en la red al menos uno de los programas que la poeta dictó en la NYU, sede Buenos Aires, donde reflexiona sobre la condición del yo en literatura latinoamericana contemporánea en

   <https://www.nyu.edu/content/dam/nyu/globalPrgms/documents/buenos_aires/academics/syllabi/V95.9950_Kamenszain.pdf> [↑](#footnote-ref-10)
10. Prof. Esp. Metodologia do Ensino de língua Portuguesa e Literatura do Ensino Fundamental e Médio da SEDUC-Piauí. E-mail:fafabrasil1@yahoo.com.br. [↑](#footnote-ref-11)
11. Profa. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa, DE da Universidade Estadual do Piauí, PPGEL –UFPI, Coordenadora do GTA de Alemão- UESPI, Coordenadora Geral- LIFE-CCHL-UESPI, Líder do Núcleo de Estudos Hispânicos-NUEHIS. [↑](#footnote-ref-12)
12. Professora Adjunta do quadro permanente do Programa Mestrado Profissional em Letras PROFLETRAS e da Graduação em Letras/Português da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Professora do IESM – Timon –MA. Coordenadora do Grupo de pesquisa INTERLIT, desenvolve projetos relacionados à Língua, Literatura e Ensino, além de atuar em pesquisas relacionadas às Culturas Populares. E-mail: stelavlb@gmail.com [↑](#footnote-ref-13)
13. Mestrando do Programa PROFLETRAS. E-mail: evaldoandrade18@gmail.com [↑](#footnote-ref-14)
14. Mestrando do Programa PROFLETRAS. E-mail: rogerioalvesdecarvalho@hotmail.com [↑](#footnote-ref-15)
15. Mestrando em Letras (Teoria Literária) da Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor da Faculdade Pitágoras e da Faculdade EDUFOR. [↑](#footnote-ref-16)
16. Professora-orientadora do Mestrado em Letras (Teoria Literária) da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA [↑](#footnote-ref-17)